

RAMÓN J. SENDER, NARRADOR DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

Donatella PINI*
Università di Padova

RESUMEN En la narrativa senderiana la Guerra Civil está por todas partes: tanto cuando Sender la elige como tema central como cuando aborda argumentos aparentemente distantes. Salvo en un caso (*Contraataque*), las numerosas obras donde Sender traspone su experiencia de la guerra no están escritas a partir de un pacto autobiográfico riguroso (*Crónica del alba*, *Los cinco libros de Ariadna*); otras lo evitan por completo (*El rey y la reina*, *Réquiem por un campesino español*). A pesar de ello, la Guerra Civil es un tema que lo conforma y lo define a él como militante político y combatiente que pone su pluma al servicio de la República en el tiempo de la contienda, después como exiliado marcado por la derrota y en general como intelectual que indaga sobre la guerra en su locura como la manifestación humana más radical a partir de múltiples perspectivas: realista, simbólica, social, política, filosófica, polémica. Partiendo de estas consideraciones tratamos de enfocar la mirada plural desde la cual Sender narra la guerra, no solo como tema sino como *lugar* privilegiado donde observar lo humano y observarse a sí mismo.

PALABRAS CLAVE Ramón J. Sender. Narrativa. Guerra Civil.

ABSTRACT The Spanish Civil War is everywhere in the Senderian fiction, both when Sender chooses it as a central theme and when he deals with apparently distant issues. Except for one case (*Contraataque*), the numerous works in which Sender transposes his experience of the war do not imply any rigorous autobiographical pact (*Crónica del alba*, *Los cinco libros de Ariadna*) and sometimes totally avoid it (*El rey y la reina*, *Réquiem por un campesino español*). Notwithstanding, the Civil War is the issue that conforms and defines Sender, first as a political militant and as a fighter who puts his talent at the service of the Republican cause, and later as an exile marked by the defeat. More generally, the civil war defines Sender as an intellectual who considers war in its insanity as the most radical human expression and investigates war through time and from several perspectives (realist, symbolic, social, political, philosophical, and argumentative). Taking off from these considerations, we try to show the many sided perspective Sender adopts when narrating war, not just as a theme, but as a privileged *place* allowing insights into human nature and into himself.

KEYWORDS Ramón J. Sender. Narrative. Spanish Civil War.

* donatella.pini@unipd.it

RÉSUMÉ Dans le récit de Sender, la guerre d'Espagne est omniprésente : tant lorsque Sender la choisit comme thème central que lorsqu'il aborde des thèmes apparemment éloignés. À l'exception d'un cas (*Contraataque*), les nombreuses œuvres dans lesquelles Sender transpose son expérience de la guerre ne sont pas écrites sur la base d'un pacte autobiographique rigoureux (*Crónica del alba*, *Los cinco libros de Ariadna*) ; d'autres l'évitent complètement (*El rey y la reina*, *Réquiem por un campesino español*). Malgré cela, la guerre civile espagnole est un thème qui le façonne et le définit en tant que militant politique et combattant qui a mis sa plume au service de la République pendant la guerre, puis en tant qu'exilé marqué par la défaite et en général en tant qu'intellectuel qui étudie la guerre dans sa folie comme la manifestation humaine la plus radicale à partir de multiples perspectives : réaliste, symbolique, sociale, politique, philosophique et polémique. Sur la base de ces considérations, nous essayons de nous concentrer sur le regard pluriel à partir duquel Sender raconte la guerre, non seulement comme un thème mais aussi comme un lieu privilégié d'où observer l'humain et s'observer soi-même.

MOTS CLÉS Ramón J. Sender. Genre narratif. Guerre d'Espagne.

MONUMENTO Y SEPULTURA DE FRANCO

Una imagen se asoma reiteradamente a manera de *leitmotiv* en *Los cinco libros de Ariadna* (1957) de Ramón J. Sender, interrumpiendo las declaraciones de los numerosos testigos que se alternan ante una asamblea internacional —la OMECC, concebida a la manera del tribunal del juicio de Núremberg— encargada de investigar la violencia desatada durante la guerra civil española en un contexto donde se imagina que se han restablecido los derechos humanos y se han suprimido legalmente las guerras.

Es la imagen de un monstruo —llamado *el epígono* o *el caudillo*, y luego, en la segunda edición, *el adalid*, pero nunca por su nombre y su apellido— enterrado vivo en una celda que es una suerte de tumba cavada debajo de un monumento que él mismo mandó construir. Mantenido con vida gracias a unos gases alimenticios, contemplándose a sí mismo en una combinación de espejos, se le puede observar desde fuera gracias a un aparato electrónico que proyecta su figura en una pantalla a la vez que permite oír sus obscenos eructos, sus repetidas exclamaciones, algunos fragmentos de eslóganes del nacionalcatolicismo, sus gruñidos, sus frases inconexas y sus monosílabos incomprensibles. Mientras su aspecto, cada vez más deteriorado, se aproxima al de un feto, el llamado *caudillo* no está triste, antes ríe con una sonrisa animalizada. Es feliz «pensando que tiene encima su propia estatua» (p. 329)¹ y se cuenta con los dedos de una mano las articulaciones de la otra mientras canturrea: «Falange, falangina y falangeta, falange, falangina...». Luego, con los labios en forma de embudo, se pone a ulular (p. 342) y juega con unos azabaches² que se ha colgado

¹ Cito de Ramón J. Sender, *Los cinco libros de Ariadna*, ed., introd. y notas de Patricia McDermott, Zaragoza / Huesca, PUZ / IEA / Gobierno de Aragón, 2004 (1.ª ed., 1957).

² El azabache, lignito de color negro, es símbolo tradicional de la *atra bilis* y por tanto icono de la melancolía, como recuerdan numerosos estudios sobre la cultura de los siglos XVI y XVII, entre los que cabe citar Felice Gambin, *Azabache: el debate sobre la melancolía en la España de los Siglos de Oro*, pres. de Aurora Egido, pról. de Giulia Poggi, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.

en la oreja (p. 436). Ante la propuesta del delegado de Santo Domingo de que se le conceda la palabra, mueve la boca, pero es incapaz de articular un pensamiento. Un espectador comenta: «no habla para nosotros, sino para la mosca que está posada en el dorso de su mano y que es su única compañera de ergástula». Y otro: «A esa mosca la llama el caudillo *Cristobalina*» (p. 541). Ese hombre —dice Javier Baena, el protagonista— «lleva trazas de seguir muchos años viviendo en el lugar que ha de ser su tumba, puesto que han decidido dejarlo allí el día que fallezca» (p. 329).

Al releer la serie de fragmentos en que esta imagen profética se ha ido fraguando, sorprende el juego temporal que Sender plantea al imaginar que la sentencia que decretó que el llamado *caudillo* se enterrara vivo —emitida por un tribunal del Estado español, que se supone que ha vuelto a la democracia— se ha dictaminado en un año del pasado, pero que es 1959, es decir, posterior en dos años a la edición de *Los cinco libros de Ariadna* y al mismo tiempo anterior a la futurible investigación de la OMECC, ubicada en el tiempo de la acción principal. Este juego acrobático sitúa el tiempo de hacer justicia por los horrores de la guerra y de la dictadura en un futuro que cuando Sender escribía no se había concretado todavía, mientras que los procesos de Núremberg contra los crímenes del nazismo habían concluido ya en 1946, un futuro que los españoles percibían como un imposible tanto en 1957 como en 1959, que seguiría siendo un imposible incluso en 1975, año de la muerte de Franco, y que no se cumpliría formalmente hasta el 24 de octubre de 2019, cuando se exhumaron del Valle de los Caídos los restos del dictador después de una larguísima serie de dificultades.

La pluma que esbozó tan vigorosamente la pesadilla de un pueblo entero es la pluma de un visionario, de un creador de mundos rabiosos como fueron Goya y Picasso. La fantasía grotesca del monumento sugiere la construcción del cementerio del Valle de los Caídos, en vías de terminarse cuando Sender escribía. La idea de enterrar a Franco bajo su propio monumento tiene el sabor amargo de una justicia concebida en un sueño vaticinador, una justicia deseada, tanto más cuanto que supone un resarcimiento transformador de la autocelebración del todopoderoso en una prisión abyecta. Pensada durante una dictadura que paralizó el desarrollo de generaciones enteras, tiene un poder irradiante que pasa del caudillo a toda la nación, forzada durante un tiempo interminable a *desvivirse* —una de las palabras predilectas de Sender— dentro y fuera del país.

Entre colores tan violentamente contrastados hay algo difuminado y ambiguo que es clave para la lectura de gran parte de *Los cinco libros de Ariadna*, donde la correspondencia del símbolo con la cosa no es unívoca, sino que se aplica a un objeto tanto como a su contrario o a un sinfín de contrarios. Esta fantasmagoría nos hunde en el ámbito desregulado del sueño y del inconsciente aprovechando múltiples recursos de cuño surrealista: la compaginación ridícula del lenguaje formal usado en las sesiones de la OMECC con el balbuceo del feto, alusivo a un sistema político en deseada descomposición; la oposición grotesca entre expectativa y realidad, plasmada en el contraste entre la *grandeur* del hombre en el poder y la degradación de una fisonomía monstruosa.

En esta suerte de ecografía gigantesca destaca el trato afectuoso que el feto tiene con su única amiga, la mosca, símbolo del diablo, que evoca en el nombre *Cristobalina* la *cruzada* contra el comunismo, los demonios desencadenados por la colonización de América con exterminios de indios en nombre de Cristo, el mito y la ideología de la raza, el abuso de los débiles y un largo etcétera.

LA GUERRA: UN TEMA ESTRUCTURANTE

Pasando a la presencia de la Guerra Civil en la obra narrativa de Sender, creo poder afirmar que es el tema que lo conforma y lo define a él como militante político y combatiente que se pone al servicio de la República durante el conflicto, después como exiliado marcado por la derrota y el fracaso, y en general como intelectual que indaga sin cesar sobre la guerra como la manifestación humana más radical desde múltiples perspectivas: polémica, política, social, filosófica, simbólica, realista y surrealista.³

De hecho, Sender había escrito, y abundantemente, sobre la guerra ya antes de 1936, así que en su mirada la Guerra Civil fue plasmándose en imágenes muy distintas según puntos de vista destinados a renovarse por el contraste implícito entre lo que se preconizaba, y hasta cierto punto se deseaba antes, y lo que se fue revelando y comprendiendo después, y no en un momento solo, sino en los diferentes momentos en los que la memoria y la historia se fueron desplegando y cruzando ante sus ojos. Esa mirada comenzó a abrirse en sus primeros cuentos, de los años veinte, y siguió haciéndolo en los últimos setenta.

Sender había afinado prodigiosamente el arte de narrar la guerra en *Imán*⁴ y en *Míster Witt en el Cantón*,⁵ frescos en los que había pintado respectivamente la guerra

³ Mientras estaba escribiendo esas páginas, que se publicaron entre 1955 y 1957, Sender había narrado ya la Guerra Civil en reportajes, novelas y cuentos de muy variada índole. Durante la contienda aparecieron *Crónica del pueblo en armas (historias para niños)*, Madrid / Valencia, Ediciones Españolas, 1936; *Primera de Acero*, Madrid, Quinto Regimiento, 1937; *Contraataque (1937-1938; véase infra)*; «La lección (un cuento inédito)», *Voz de Madrid*, 1 (4) (18 de julio de 1938), p. 4; «El piloto arrestado: narración inédita», *Voz de Madrid*, 1 (10) (17 de septiembre de 1938), p. 4, y «La viejecita del portal: narración inédita de Ramón Sender», *Voz de Madrid*, 1 (11) (24 de septiembre de 1938), p. 2. Durante el exilio, *Proverbio de la muerte*, México, Quetzal, 1939, que Sender reelaboraría en *La esfera* (1947 y 1969); «El zopilote», en *Mexicáyotl*, México, Quetzal, 1940, pp. 209-222 (integrado luego, con el título «El buitro», en *Novelas ejemplares de Cíbola*, Nueva York, Las Américas, 1961, pp. 169-175); *El vado: novela inédita*, Toulouse, Librairie des Éditions Espagnoles (La Novela Española), 1948 (interpolada, con variantes, en *El verdugo afable*, Santiago de Chile, Nascimento, 1952, pp. 364-375); *El rey y la reina* (1948-1949; véase *infra*); *Mosén Millán* (1953; véase *infra*); *Crónica del alba*, México, Nuevo Mundo, 1942; *Hipogrifo violento*, México, Aquelarre, 1954, y *La Quinta Julieta*, México, Costa-Amic, 1957. Las tres últimas formarían en 1963 el primer tomo del ciclo titulado también *Crónica del alba* (véase *infra*). No había publicado todavía *La luna de los perros*, Nueva York, Las Américas, 1962; «El viaducto», en *Novelas del otro jueves*, México, Aguilar, 1969, pp. 233-265; «Despedida en Bourg Madame», en *Relatos fronterizos*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1970, pp. 113-134; *La antesala*, Barcelona, Destino, 1971; *La mesa de las tres moiras: novela*, Barcelona, Planeta, 1974, y *El superviviente*, Barcelona, Destino, 1978. Todo ello sin contar las piezas de teatro y obras en verso y en prosa en las que se encuentran, variamente diseminados, recuerdos y alusiones a la Guerra Civil.

⁴ *Imán*, Madrid, Cenit, 1930.

⁵ *Míster Witt en el Cantón*, Madrid, Espasa-Calpe, 1936.

colonial y la revolución cantonal —en este último caso con claras referencias al conflicto que se estaba incubando en 1935—. Considerándolo bien, había narrado muchas guerras más, en una escritura de combate que se situaba en el campo anarquista, aunque con un creciente acento crítico hacia el método de lucha de los ácratas: la guerrilla urbana en *Siete domingos rojos*,⁶ la revolución en *La noche de las cien cabezas*⁷ y la insurrección campesina en *Viaje a la aldea del crimen*,⁸ rebelión esta última que desembocó en la masacre de Casas Viejas, donde el cronista Sender detectó la eclosión de un potencial revolucionario del que, en su opinión, era imposible volver atrás. Y si pensamos que la reforma agraria fue uno de los principales motivos desencadenantes de la Guerra Civil, comprendemos que en 1933 Sender había entrado ya de lleno en el argumento clave anunciador por excelencia del conflicto.

Así que la tarea de ceñirme a su visión de la contienda se me presenta como particularmente ardua cuando pienso que, en la narrativa senderiana, la Guerra Civil está por todas partes: tanto cuando Sender la elige como tema central como cuando trata asuntos aparentemente distantes, y tanto cuando el punto de vista narrativo respeta rigurosamente el pacto autobiográfico (*Contraataque*) como cuando huye de él.

LA NARRACIÓN DE LA GUERRA EN EL TIEMPO

Durante el conflicto, Sender informa de la Guerra Civil ante todo desde el interior del frente, donde está empeñado militarmente: *Contraataque* (1937-1938)⁹ es un texto de propaganda de la causa republicana y del Frente Popular destinado a estimular, sobre todo en el extranjero, la adhesión a la defensa del Gobierno legítimo y a tratar de romper, en cambio, el frente de la no intervención, y es además un reportaje realizado por un periodista muy experimentado que milita en las filas del Quinto Regimiento y hace la crónica de las primeras batallas en los frentes de Guadarrama, Peguerinos y Centro hasta finales de 1936 y por un escritor que sabe usar esa técnica novelesca en estado puro que Malraux imitaría en *L'espoir*¹⁰ valiéndose tanto de la parénesis como de la elegía para tocar las cuerdas del entusiasmo y de la

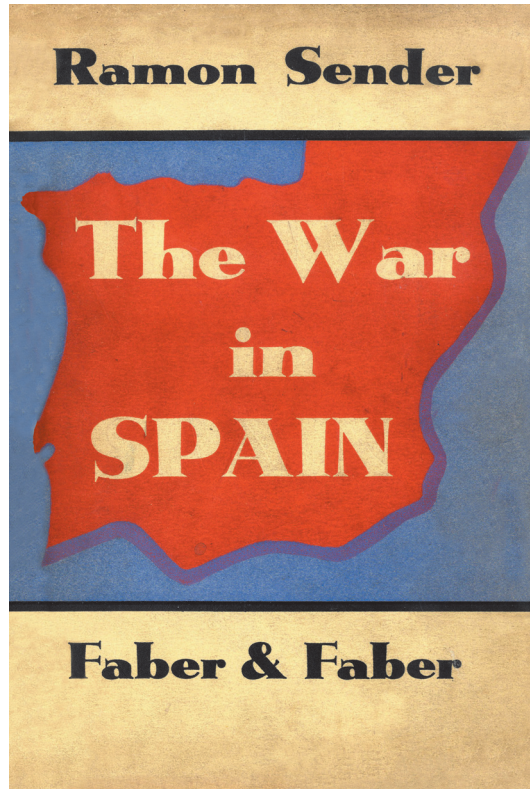
⁶ *Siete domingos rojos*, Barcelona, Balagué, 1932.

⁷ *La noche de las cien cabezas: novela del tiempo en delirio*, Madrid, Impr. de Juan Pueyo, 1934.

⁸ *Viaje a la aldea del crimen (documental de Casas Viejas)*, Madrid, Impr. de Juan Pueyo, 1934.

⁹ Publicado primero en Francia (*Contre-attaque en Espagne*, trad. de Georges Bénichou, París, Éditions Sociales Internationales, 1937), en Estados Unidos (*Counter-Attack in Spain*, trad. de Peter Chalmers Mitchell, Boston, Houghton Mifflin Co., 1937) y en Inglaterra (*The War in Spain: A Personal Narrative*, trad. de Peter Chalmers Mitchell, Londres, Faber & Faber, 1937), salió en España al año siguiente sencillamente como *Contraataque*, Madrid / Barcelona, Nuestro Pueblo, 1938. Integraba *Primera de Acero* en el capítulo VIII.

¹⁰ Jean-Pierre Ressay, «De Sender a Malraux», en José-Carlos Mainer (ed.), *Ramón J. Sender: in memoriam*, Zaragoza, DGA / Ayuntamiento de Zaragoza, IFC / Cazar, 1983, pp. 333-349.



Cubierta de la edición inglesa de *Contraataque* (1937).

conmoción (véase la noticia de la muerte de su esposa que aparece en las últimas páginas) y que, con tal de salvar la eficacia de la lucha en el marco del Frente Popular, suaviza sin esconderlos incidentes y discrepancias para con sus jefes comunistas, con quienes, sin embargo, juzga imprescindible colaborar.

A raíz de la derrota, Sender contará la trágica dispersión por el mundo de quienes, como él, habían defendido la República: pienso en *Proverbio de la muerte* (1939), novela ambientada en el barco que transporta a Federico Salla —*alter ego* del autor— en el viaje simbólico que lo separará definitivamente de su patria; pienso en el planteamiento metanarrativo que consta en el marco de *Crónica del alba* (1942), que trataré más adelante; y pienso en *La luna de los perros* (1962), donde Rafael Parga, héroe desnortado recién llegado a París, se mezcla con prófugos de otros países (todos huyen del fascismo y del nazismo) mientras su España arde «por los cuatro costados».¹¹

¹¹ *La luna de los perros*, Barcelona, Destino, 1969, p. 8.

Una vez exiliado, Sender dedica a la Guerra Civil sus dos obras *cíclicas*, *Crónica del alba* (1942-1966) y *Los cinco libros de Ariadna* (1955 y 1957), ambientadas en lugares cambiantes al filo de la participación de un sinfín de combatientes españoles y extranjeros en la contienda. Y cuando pasa a la narración de las grandes dictaduras, de la Segunda Guerra Mundial y de la Shoah, es evidente que, como muchos otros intelectuales de su tiempo, Sender ve la profunda continuidad de estas tragedias respecto a la guerra de España: pienso ahora en *La mesa de las tres moiras* (1974) y en numerosos cuentos, algunos sueltos, otros recogidos en volúmenes como *Novelas del otro jueves* (1969) o *Relatos fronterizos* (1970).¹²

De la trascendencia misma de esos títulos se deduce que la guerra en general adquiere con el tiempo en Sender un valor existencial. Es lo que ocurre en un cuento crucial que tituló primero «El zopilote» (1940) y luego «El buitro» (1961) —donde la guerra (la guerra en general, repito) está perfilada, a través del punto de vista *extrañado* de un ave, como la actividad distintiva del *animal* hombre—, en el fantástico *Epitalamio del prieto Trinidad* (1942)¹³ y en narraciones de otros conflictos en otros lugares y otros tiempos (*Bizancio*, 1956,¹⁴ y sobre todo *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, 1964),¹⁵ algunos reales y otros resultado de una obsesión delirante (*El fugitivo*, 1972),¹⁶ obras todas ellas en las que Sender no dejará de reflexionar sobre la lucha del hombre contra el hombre y sobre la guerra como el *lugar* privilegiado donde observar lo humano y observarse a sí mismo.

Así, la anticipación casi premonitória, en las primeras obras, y luego la ponderación y la irradiación, en las últimas, denotan que la insistencia con que Sender vuelve sobre este tema no pertenece solo al ámbito de la efusión emotiva como un recurso para superar el trauma, sino que es un medio para sondear, en una búsqueda siempre insatisfecha, inagotable, interminable, la guerra como medio de resolución de los conflictos y también como destino, y es a la vez búsqueda de los complejos móviles que llevan al hombre a caer y recaer constantemente en ella. Se trata de una solución espantosa pero que él mismo —después del fracaso de los intentos de reforma experimentados por la República— muy pronto juzgó como inevitable para llegar a derribar un sistema sociopolítico fundado en la desigualdad. Después, como sabemos, al constatar en carne propia cómo de las guerras y de las revoluciones, nacidas del noble propósito de instaurar la justicia, brotan constantemente sistemas inicuos, Sender pasará a engrosar las filas de los grandes desengañados que, como Orwell, Camus o Koestler, abogaron por un proceso de rehumanización existencial que rescatara al hombre de las vergüenzas bélicas.

12 Véase *supra*, nota 3.

13 *Epitalamio del prieto Trinidad*, México, Quetzal, 1942.

14 *Bizancio*, México, Diana, 1956.

15 *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre: antiepopéya*, Nueva York, Las Américas, 1964.

16 *El fugitivo*, Barcelona, Planeta, 1972.

De esta indagación incesante, atormentada, esencialmente fundada en lo moral e inseparable del sentimiento de culpabilidad por haber sobrevivido, deriva el hecho de que muchos de sus textos se encuentren profundamente imbricados el uno con el otro, a veces confundibles o intercambiables. De ahí la impresión de que su narrativa sobre la Guerra Civil asume el aspecto de una galaxia formada por algo así como polvo interestelar, gases, partículas de diferente calidad, dimensión y distancia, a menudo torcidas en espirales, en la que cobra una brillantez especial ahora una, ahora otra estrella según varían la intensidad, el contraste y las formas cambiantes de descomposición y recomposición, y también según varían en el tiempo la mirada y el punto de vista no solo del autor, sino también del mismo lector. De este complejo, a menudo magmático, la crítica ha valorado unas obras por encima de otras que juzga —a veces con razón— como obstruidas por elucubraciones filosóficas y hasta esotéricas en las que el lector se pierde, y también el autor parece perderse al no dominar del todo el enorme material que despliega en páginas desiguales: algunas nebulosas, otras deslumbrantes y magníficas.

En esta narrativa parece que se pueden enfocar dos tendencias prioritarias. Una de ellas busca un orden *áureo*, simbólico, a partir de una visión imaginativa esencial. A esta línea pertenecen *El rey y la reina* (1948-1949)¹⁷ y *Réquiem por un campesino español* (1953 y 1960),¹⁸ que han sido evaluadas de modo unánime como las joyas de la corona de la obra senderiana por su armonía y su coherencia interna, pero también por la unión entre la concentración temática y la capacidad de proyección universal, rasgo que favoreció la lectura, la utilización didáctica y por lo tanto la venta y la resonancia de estas novelas, de modo que resultó determinante para el éxito en Estados Unidos y por ende en Europa, bien que sin apenas franquear las fronteras de España, donde estuvieron prohibidas durante largo tiempo.

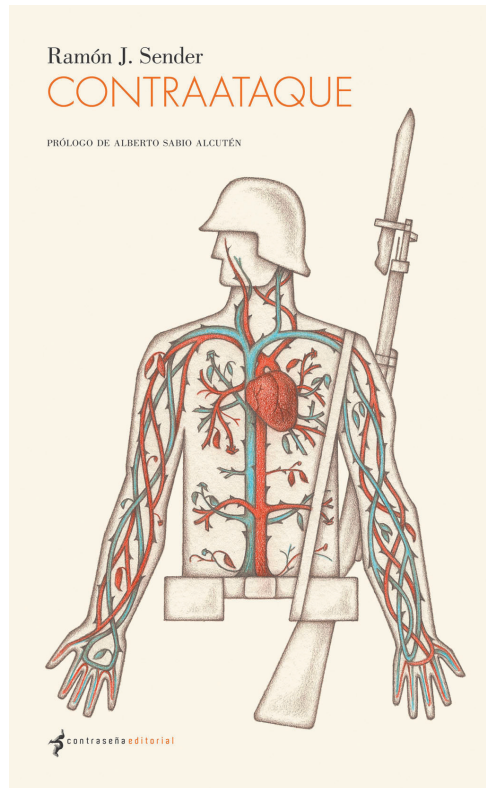
Por otra parte, son dos novelas celebérrimas, más famosas y apreciadas, las que, en cambio, nacen de la exigencia opuesta: volver a narrar la guerra *desde dentro*, con el afán casi obsesivo de abarcar, definir y penetrar sus múltiples e intrincadas facetas. Me refiero a las que forman el tercer tomo del ciclo *Crónica del alba* y a *Los cinco libros de Ariadna*, que trataré también más adelante.

LA INSTANCIA NARRATIVA EN RELACIÓN CON EL TIEMPO Y EL ESPACIO

En *Contraataque*, como he dicho, Sender escribe sobre el conflicto bélico desde el interior de las operaciones del ejército republicano, y lo hace desde el presente, o sea, desde un tiempo no acabado todavía. En cambio, en las obras siguientes la

¹⁷ *El rey y la reina: novela*, precedido por unas palabras preliminares del autor, salió primeramente en México, Jackson de Ediciones Selectas, 1948-1949, y luego en Buenos Aires, Jackson de Ediciones Selectas, 1949.

¹⁸ Apareció primero en 1953 con el título de *Mosén Millán*, México, Aquelarre, y después en 1960 con el de *Réquiem por un campesino español*, trad. de Elinor Randall, pref. de Mañr José Benardete, Nueva York, Las Américas.



Cubierta de la última edición de *Contraataque* (2018).

Guerra Civil pasa a ser relatada, lógicamente, cada vez más como una experiencia del pasado, al mismo tiempo que el presente de la escritura está ocupado por una tentativa más ardua de elaborar y comprender un trauma múltiple causado por el hecho de que Sender, a partir de 1939, pasa a ser un proscrito no solo del franquismo, sino también del comunismo a causa de conflictos durísimos experimentados en el frente con miembros de la policía secreta soviética.¹⁹ Ese presente de la escritura, con sus poderosas emociones, es el que determina la evaluación de ese pasado, que irá cobrando dimensiones más complejas gracias a una elaboración intelectual inquieta y progresivamente orientada a recuperar, en el marco de un socialismo sin partido, temas de su formación anarquista originaria.

¹⁹ Véase, entre otras contribuciones, Donatella Pini, «La participación de Sender en la guerra de España: evidencias y dudas», en Juan Carlos Ara Torralba y Fermín Gil Encabo (eds.), *El lugar de Sender: actas del I Congreso sobre Ramón J. Sender* (Huesca, 3-7 de abril de 1995), Huesca / Zaragoza, IEA / IFC, 1997, pp. 235-251.

El exilio en México y luego la instalación en Estados Unidos fueron —como es obvio— una condición compleja e inestable, alimentada de manera constante por una circunstancia cambiante que para Sender fue difícil y hasta insidiosa, dada su doble proscripción, su carácter huraño y su tendencia a privilegiar la soledad como lugar de reflexión, inclinación probablemente innata pero que en el exilio fue la tónica de su vivencia de «solitario», como lo define Mainer,²⁰ o de «corredor de fondo», como lo califica Caudet,²¹ junto con su creciente anticomunismo, que contribuyó no poco a que se aislara del componente mayoritario de los españoles republicanos en el exilio.

CAMBIOS DE PÚBLICO

Entra aquí con fuerza una cuestión que en 1948 planteó Francisco Ayala, otro gran exiliado: «¿Para quién escribimos nosotros?». ¿En qué sentido, en el caso de Sender? Durante la Segunda República no solo era este un novelista leído con pasión, sino también un editorialista de gran éxito en una época en la que prestigiosos periódicos de izquierda abrían sus columnas a las grandes plumas de la nación, entre las cuales destacaba su nombre. Esa sintonía con el público era para Sender un motivo de enorme orgullo. Basta con leer su artículo «El novelista y las masas»²² para constatar la profundidad y la calidad vitalista del compromiso político del que se sentía portador. Y el público que se identificaba con él esperaba con impaciencia soluciones rápidas al malestar del pueblo español, hasta tal punto que llegaría a auspiciar, de ser necesaria, la opción revolucionaria. Con la Guerra Civil ese público se extendió a Francia e Inglaterra gracias a la conciencia, cada vez más difundida en el horizonte internacional, de la necesidad de adherirse a un frente común contra el fascismo al lado de la República española. *Contraataque* contribuyó a ello de manera fundamental.

Una vez en el exilio, Sender no abandona su actividad editorial, antes bien funda en México nuevas editoriales, ya solo (Quetzal), ya en colaboración con otros refugiados (por ejemplo Publicaciones Panamericanas, con Bartomeu Costa-Amic), con proyectos muy comprometidos políticamente.²³ En México, como sabemos, el

²⁰ José-Carlos Mainer, Javier Delgado y José María Enguita (eds.), *Los pasos del solitario: dos cursos sobre Ramón J. Sender en su centenario*, pról. de José-Carlos Mainer, Zaragoza, IFC, 2004.

²¹ Francisco Caudet, «Sender en Albuquerque: la soledad de un corredor de fondo», en Juan Carlos Ara Torralba y Fermín Gil Encabo (eds.), *El lugar de Sender*, ed. cit., pp. 141-158.

²² «El novelista y las masas», *Leviatán*, 24 (1 de mayo de 1936), pp. 31-41.

²³ Jesús Vived Mairal recuerda que Publicaciones Panamericanas, editorial dirigida por Bartomeu Costa-Amic, «se estrenó precisamente con la reedición de *Orden Público* (1941), con prólogo de su autor, Ramón J. Sender». Y sigue Vived: «Según advertía Costa-Amic, esta obra iba a completar la trilogía integrada por *La aldea del crimen* y *La noche de las cien cabezas*, ya publicadas anteriormente en España. Otro de los libros editados por Publicaciones Panamericanas fue *El indio y su destino* de Oliver La Farge, premio Pulitzer de novela, prologado por Sender. La Farge tradujo al inglés algunos libros de nuestro escritor. Este ambicioso proyecto editorial duró solamente unos meses» (*Ramón J. Sender: biografía*, pres. de Ángel Alcalá, Madrid, Páginas de Espuma, 2002, p. 407). Todo ello era síntoma de la agitación y la precariedad del ambiente editorial en que se encontraban los exiliados españoles en América Latina en vísperas del conflicto mundial.

Partido Nacional Revolucionario, reforzado en el poder por Lázaro Cárdenas, se empeña en ayudar a muchos exiliados españoles, pero con algunas discriminaciones: la *longa manus* de Stalin, que había encargado ya el asesinato de Trotski, el 21 de agosto de 1940, es percibida como una amenaza por Sender, a quien los comunistas de obediencia soviética consideran como un peligroso *incontrolable* a causa de su formación anarquista, de sus amistades en el POUM y de su postura obstinadamente independiente. Este desasosiego repercute inevitablemente en la dificultad de seguir en ese país, pese al verdadero amor que siente por su naturaleza y su historia.

El paso a Estados Unidos, en agosto de 1942, y la subsiguiente nacionalización americana, en enero de 1946, son determinantes para lo que será una progresiva renuncia a la escritura beligerante. El confort de la vida académica, aunque no consiga embotar su espíritu inconformista, suavizará fatalmente su postura ideológica (es esa adaptación de cortesía a la temperie del país de acogida de la que habla Ayala). Además, la militancia política, en este nuevo destino profesional y en este nuevo país, que a partir de 1946 entra en la Guerra Fría, se acaba.

Un pequeño ejemplo basta para captar la remodelación que fue necesaria a la hora de presentar temas y personajes de la historia española reciente al público americano: cuando en un párrafo de *Los cinco libros de Ariadna* Sender presenta a Pasionaria como «una mujer que se llamaba Dolores, a quien yo conocía», es decir, casi como una desconocida, lo hace en un contexto en que la Guerra Civil es narrada en una clave medio fabulosa, recurso que, por cierto, obedece a una elección poética pero que al mismo tiempo es una adaptación a la lejanía cultural y a la legítima *ignorancia* del lector.

Un tema se abre camino en la narrativa senderiana de posguerra: el de la desorientación. De desorientación, de extrañamiento y hasta de delirio brotado del desarraigo habla *Proverbio de la muerte* (1939), la primera novela editada tras abandonar España. En *La luna de los perros* (1962), la desorientación en un mundo que no se logra comprender define la situación existencial de Rafael Parga. También Nazaria, la protagonista de *La antesala* (1971), es una desnortada. Ambientada en el Madrid del 36 defendido por los milicianos, esta novela se diluye en las fantasías más bien grotescas y delirantes de una humilde mujercita —una *idiota* de raigambre dostoiévskiana— que espera que un comandante de milicias le dé audiencia; luego, al salir de la antesala de la comandancia, decepcionada por no haber tenido sino solo por un instante la oportunidad de cruzarse con él, sale a la calle, donde muere acribillada por una ráfaga de ametralladora. Hay en el personaje, en la trama, y tal vez en su artificio, una incompreensión radical, absoluta, narrada entre la farsa y la tragedia, que sugiere el valor simbólico de la antesala como representación de la marginación y de una espera existencial destinada inexorablemente al desengaño.

Esta incompreensión que caracteriza tan profundamente a los personajes de Federico Salla, Rafael Parga y Nazaria —hermanos espirituales de Ramiro Valle-mediano, el protagonista de *El verdugo afable* (1952)— es una clave existencialista,

compartida con *L'étranger* de Camus, que al parecer sintoniza con una intencionada y programática soledad interior.

Puede que a esa desconexión —o extrañamiento— se debieran algunos errores diplomáticos del mismo Sender, como por ejemplo la torpeza cometida en 1974 al aceptar que su viaje a España, pensado para preparar su retorno definitivo, fuera gestionado por cauces improcedentes. En muchas etapas ese encuentro dio resultados desconcertantes que revelaban, sobre todo, una penosa inadaptación. Volver a España para hablar, como hizo en una de sus primeras conferencias, sobre un tema esotérico (la Atlántida) fue un error que el público español, un público que esperaba recibir de sus palabras una lección por lo menos de resistencia contra la dureza del régimen, no pudo perdonarle. Más que de un encuentro se trató de un desencuentro²⁴ entre dos condiciones incompatibles: la del que se había marchado y había acabado gozando de un exilio dorado y la de los que se habían quedado en el país bajo la opresión de la dictadura. Esa gira por España se desarrolló en un clima de incompreensión, anticipado simbólicamente —y significativamente— en el cuento «El regreso de Edelmiro» (1969),²⁵ y resultó al fin un rotundo fracaso. Y Sender decidió quedarse en Estados Unidos. El único efecto positivo de ese viaje fue conseguir que se levantase la censura de varias novelas suyas hasta entonces prohibidas, entre ellas *Réquiem por un campesino español*.

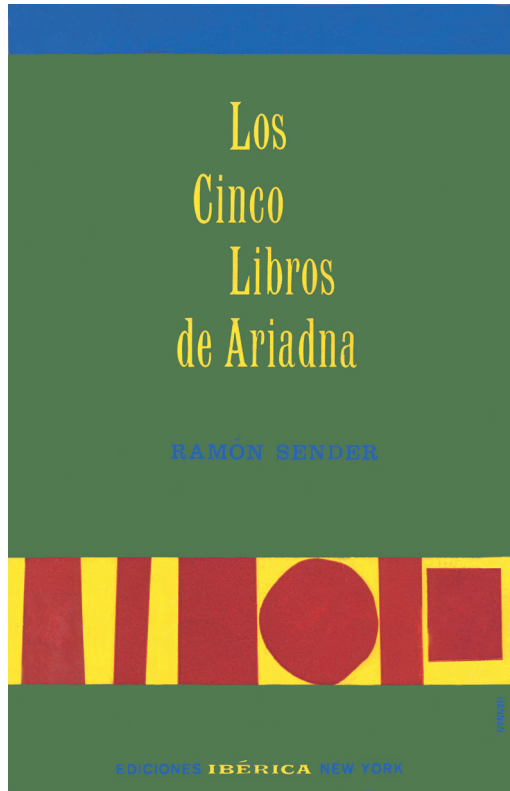
A estas alturas es evidente que Sender ha dejado de ser el intérprete de su tiempo, el intelectual *engagé* que fue en la España de los años treinta. Huido de España para salvar su vida y la de sus hijos (condición angustiosa, la de la fuga, plasmada en *El fugitivo*), y atormentado a causa de esto por un insuperable complejo de persecución, es un sujeto apesadumbrado que se percibe a sí mismo como un superviviente: Vares, el protagonista de la novela titulada precisamente *El superviviente* (1978), después de haber sido acibillado por los fascistas en una emboscada, consigue sanar mal que bien de sus heridas físicas, pero no sabe reconstruir su ego lastimado ni mediante el amor ni mediante el odio.

Sender morirá al poco tiempo no solo sin haber conseguido el Nobel, para el que su nombre había sido propuesto dos veces (en 1956 y en 1981), sino sobre todo sin haber recuperado su patria, tan deseada, algo que hará en cambio moralmente con *Monte Odina*,²⁶ pastiche novelesco donde las lecturas de toda una vida desfilan a vueltas con recuerdos ocasionales y heterogéneos de la Guerra Civil a partir de un centro: una biblioteca ideal que no por casualidad colocará en su Aragón.

²⁴ Hubo muchas polémicas sobre esa vuelta a España (26 de mayo – 12 de junio de 1974), cuyos ecos resonaron animadamente en *Triunfo* y en *Andalán*. Véase Eloy Fernández Clemente, «El Senderazo», *Andalán*, 43 (14 de junio de 1974), p. 9, y Jesús Vived Mairal, *Ramón J. Sender: biografía*, ed. cit., pp. 575-591. Para un balance de fondo véase también Jean-Pierre Ressayre, «Introducción», en Ramón J. Sender, *Monte Odina: el pequeño teatro del mundo*, La Coruña, Edición de Castro, 2003, pp. 7-8 y 12-20.

²⁵ Salió en *Novelas del otro jueves* como primer relato de la colección.

²⁶ *Monte Odina*, pról. de Luz Campana de Watts, Zaragoza, Guara, 1980.



Cubierta de la edición de 1957 de *Los cinco libros de Ariadna*.

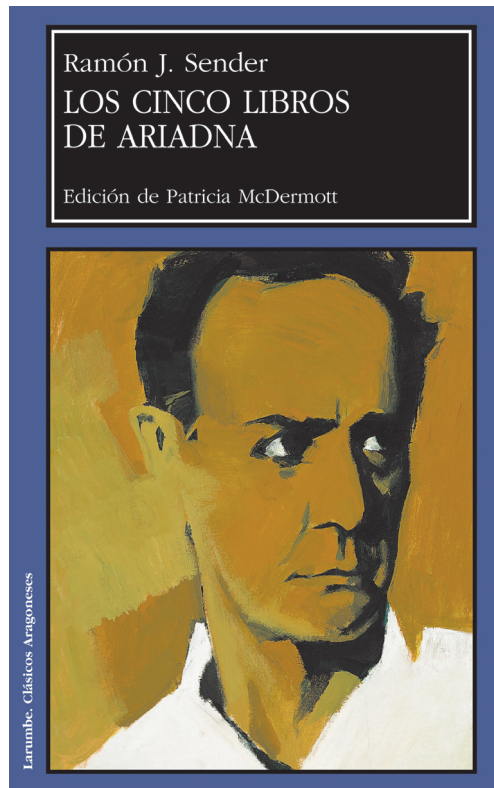
LOS CINCO LIBROS DE ARIADNA

De todos esos ingredientes, objetivos y subjetivos, se compone el *lugar* interior de Sender en el exilio, dentro del cual cultiva, ya desde 1942, la ambición de narrar la Guerra Civil a través de su experiencia personal y a partir del desasosiego del presente. De este propósito nace la vena torrencial, profunda aunque no rigurosamente autobiográfica, que dará lugar a dos series novelescas, *Crónica del alba* y *Los cinco libros de Ariadna*, la primera concebida al principio en el marco de la novela de formación —que procede ordenadamente del pasado hacia el presente—, la segunda en el contexto de una visión mítica y atemporal: la salvación de Teseo, ayudado por Ariadna a salir del laberinto de la guerra y del minotauro que reina en él.

En *Los cinco libros de Ariadna* la descripción de la contienda con sus peligros y de España como el lugar del horror cobra mucho más peso que la misma salvación final, que queda como algo indefinido e indecible. Los peligros llegan al campo republicano de todas partes, ya de los rebeldes, ya de los *aliados* soviéticos, cuya

actuación política y militar pasa a ser el blanco de una acusación implacable. En la obra se crea una tupida selva de personajes: soldados de la unidad mandada por el yo protagonista Javier Baena, amigos, compañeros franceses, ingleses, americanos de las Brigadas Internacionales y jóvenes mujeres rusas y españolas —como Berta, Aniska, Sonia o la misma Ariadna— en episodios donde el amor alterna de manera insidiosa con el espionaje. Un sinfín de cuentos intercalados forman una vorágine donde los raros momentos de paz quedan eclipsados por la intriga y la traición, temas que serán desarrollados de manera exponencial en «El viaducto» (1969) y en *El superviviente* (1978).

Cruzan esta variedad unas imágenes pavorosas que se reiteran a manera de *leitmotiv*: no solo la figura monstruosa sepultada bajo su propio monumento, sino también la recurrente aparición de un búho que vuela entre las bóvedas y emite un grito espeluznante en la sala donde tiene lugar la asamblea de la OMECC y la visión atroz de unos cadáveres atados sobre un tren y escoltados por buitres carroñeros.



Cubierta de la edición crítica de 2004 de Los cinco libros de Ariadna.

La perspectiva, por más que convoque alrededor de un yo autobiográfico a los personajes que declaran ante el futurible tribunal de la OMECC, se expande tanto vertical como horizontalmente en el abanico de narraciones proporcionadas por todos ellos, así que no uno sino muchos pasados personales proceden hacia el presente, a la vez que muchos presentes se remontan al pasado, cruzándose y remitiendo el uno al otro según una infinitud de puntos de vista, de voces, de tiempos y de lugares.

Esta escritura ambiciona ser mimética en el sentido de que replica la complejidad de lo real y pretende ser plural y hasta infinitamente abierta, infringiendo tanto el orden secuencial de los hechos como el de su reconstrucción racional y siguiendo el desorden del inconsciente y del sueño, del insomnio y del delirio, libres todos de volver sobre los mismos hechos en perspectivas cambiantes y complementarias, cruzando planos del pasado y del futuro que arrojan luces verticales y oblicuas sobre el tiempo de la guerra, que constituye el principal objeto de enfoque pero que no deja de estar plagado siempre de enigmáticas zonas de sombra.

Se trata de una escritura que no quiere sufrir constricciones de ningún tipo. Frente a los testigos que se diluyen en sus narraciones, la OMECC se configura como un tribunal que no juzga ni sentencia o castiga. Escucha, tan solo. El juicio —terminante— le llega al lector desde la plurivocidad. Se trata de un juicio esencialmente moral que el autor sugiere desde los pliegues de una narración con muchas connotaciones, pero sin pretender ser el único árbitro.

Planteadas así, esta escritura detecta, subraya y denuncia las responsabilidades de la derrota y de la carnicería dentro del cronotopo caótico de la guerra representado desde un hipotético futuro en que una organización mundial hace justicia simplemente oyendo los crímenes que se perpetraron no solo en el conflicto frontal, sino también en el que se produjo dentro de un mismo campo.

Una escritura esperpéntica como esta es de por sí un laberinto, figura y símbolo de la desorientación: surgida del afán de la búsqueda, no acaba en un veredicto único, certero, sino que se diluye para estancarse a menudo en deltas cenagosos en los que no se pierde nada, ni la denuncia, violentísima, contra Franco y Stalin, ni la clarividencia favorecida por la soledad y la marginación. Estas actitudes encontraron simpatías en el ambiente de la Guerra Fría, pero no hasta el punto de que se llegara a otorgar el Nobel a Sender, que permanecería como una figura demasiado incómoda, intencionadamente solitaria y sin asideros tanto en Estados Unidos como en Suecia y en España.

CRÓNICA DEL ALBA

Los tres primeros libros del ciclo *Crónica del alba* (*Crónica del alba*, *Hipogrifo violento* y *La Quinta Julieta*) habían salido sueltos antes que *Los cinco libros de Ariadna*. Pasaron a constituir el primer tomo de la serie cuando se añadieron más novelas que

formaron el segundo y el tercer tomo²⁷ en fechas posteriores a *Los cinco libros de Ariadna*.²⁸ Escritos en primera persona, el marco que los fue unificando pone —como sabemos— el ciclo entero bajo el signo del desdoblamiento del yo autobiográfico. Pepe Garcés y Ramón Sender, trasuntos complementarios, sombras o, si se quiere, dobles del Ramón J. Sender de carne y hueso, refugiados en el campo de Argelès, se separan para siempre en el momento de la derrota de Madrid: el primero renuncia a vivir y muere; el segundo se marcha lejos de la patria después de haber recibido del amigo el manuscrito en el que acaba de relatar su vida. Este desdoblamiento representa simbólicamente la herida que se abre con la separación de la patria y el desgarrar afectivo destinado a marcar para siempre la vida del exiliado. Los dos fantasmas reciben, en el paratexto, los papeles de autor y coautor de la serie novelesca, y el texto asume la función de legado, consigna o herencia.

No obstante, la unidad que el paratexto proporciona a las nueve novelas del ciclo no impide que en los tres libros que componen el tercer tomo se note un viraje abrupto que infringe el orden cronológico de los hechos seguido en las novelas anteriores y una inclinación progresiva hacia las formas ensayadas en *Los cinco libros de Ariadna*. Justo al principio del tercer tomo, y significativamente en asociación con el estallido de la Guerra Civil, se da en la narración toda una serie de fracturas que destruyen la armonía secuencial; la referencialidad de los hechos narrados se pierde en episodios inconexos y la reconocibilidad de personajes y lugares queda descubierta y ocultada de manera intermitente mientras unos y otros alternan con sujetos plausibles que exceden toda verosimilitud. La estructura narrativa se desgaja para dejar espacio a episodios y fragmentos de relatos teatralizados injertados de modo compulsivo. El yo, que en el marco de la serie se representa como escindido en dos, en el texto novelesco es literalmente «dinamitado»²⁹ y acaba fragmentándose en un sinfín de dobles, correlato de la destrucción de la identidad provocada por este tipo múltiple y *desleal* de guerra. En esta atmósfera dominada por el peligro, donde se espacian de forma hiperbólica imágenes persecutorias como la del proceso y la del laberinto, reina de manera espantosa el disfraz, la máscara, una máscara que a lo mejor es, ella misma, la muerte. Y esa muerte, como sugiere la repentina indefinición de los frentes, es tanto más temible cuanto más anida en todas partes. En esta visión, la descomposición del yo pasa a ser el icono de la vivencia disociada, suicida y definitivamente maldita del hombre en la Guerra Civil. Frente a la catástrofe de la identidad Sender trata de

²⁷ Señalo las primeras ediciones en que cristalizaron estas dos fases: *Crónica del alba*, Nueva York, Las Américas, 1963 (t. I, *Crónica del alba*, *Hipogrifo violento* y *La Quinta Julieta*; t. II, *El mancebo y los héroes*, *La onza de oro* y *Los niveles del existir*). Luego apareció *Crónica del alba*, San Cugat del Vallés (Barcelona), Delos-Aimá, 1965-1966, que añadía en un tercer tomo *Los términos del presagio*, *La orilla donde los locos sonríen* y *La vida comienza ahora*.

²⁸ *Los cinco libros de Ariadna*, pról. del autor, Nueva York, Ibérica, 1957. Era revisión y ampliación de *Ariadna: novela*, México, Aquelarre, 1955.

²⁹ Jean-Pierre Ressot, «*Crónica del alba* de R. J. Sender: una creación en el exilio, I: En colisión con los hados», en Juan Carlos Ara Torralba y Fermín Gil Encabo (eds.), *Sesenta años después: la España exiliada de 1939*, Huesca / Zaragoza, IEA / IFC, 2001, pp. 433-443.

recuperar la lección del existencialismo y el quietismo de Miguel de Molinos, tantas veces traída a colación en *El verdugo afable*. Sin embargo, la salvación no es cierta. Puede que venga de las mujeres que multiplican vidas mientras los hombres las destruyen en la guerra, y ojalá venga de esa mujer cuya ejecución se había aplazado porque estaba embarazada y que al final del último libro pone a secar en lo alto de un torreón el pañal de su bebé, que los combatientes toman por una bandera blanca.

EL REY Y LA REINA

Tanto *Los cinco libros de Ariadna* como los últimos de *Crónica del alba* acaban en un final indeterminado. Ni siquiera vale para cerrarlo, en la segunda, la perentoriedad del marco, que reza: «Aquí termina el último de los cuadernos de *Crónica del alba*». En sus obras cíclicas Sender se toma la libertad de explayarse en una escritura *desatada*, potencialmente ilimitada. Las galaxias son así. Así es el infinito. Todo lo contrario pasa en *El rey y la reina* y en *Réquiem por un campesino español*, dos estrellas caracterizadas por una escritura plana y clásica (una «escritura de esencias», como dirá Julia Uceda)³⁰ plasmada en una estructura dotada de un equilibrio formidable. Esta depuración no solo no va en detrimento de la calidad estética, sino que, por un lado, sigue permitiéndole al lejano y todavía escaso lector español reconocerse en ellas y, por otro, las hace comprensibles para la multiplicidad de lectores que forman el nuevo destinatario sobre la base del sentido existencial en que están centradas.

En las dos novelas la Guerra Civil queda *sublimada* en dos narraciones muy distintas pese a las afinidades: una de gusto neogótico-simbolista, ambientada en un palacio ducal de Madrid, la otra de corte preferentemente realista, ambientada en el campo aragonés. En ambas hay un principio dual que sostiene la estructura, gracias a la oposición entre la duquesa y Rómulo en *El rey y la reina* y entre mosén Millán y Paco el del Molino en *Réquiem*. En las dos la Guerra Civil funciona como un papel de tornasol revelador.³¹

En *El rey y la reina* la guerra irrumpe en un palacio madrileño al principio del conflicto —y de la novela—, cuando la mansión ducal es requisada por los milicianos, y más tarde cuando sufre la masacre causada por un bombardeo. La acción se desarrolla casi por entero en ese espacio, donde la duquesa queda escondida, protegida y a la vez secuestrada por Rómulo. Es imposible analizar aquí esta preciosa novela, lo que hizo con gran esmero Maryse Bertrand de Muñoz.³² Erotismo por un

³⁰ Julia Uceda, «Realismo y esencias en Ramón Sender», *Revista de Occidente*, 82 (19780), pp. 39-53 (recogido en José-Carlos Mainer Baqué [ed], *Ramón J. Sender: in memoriam*, ed. cit., pp. 113-125).

³¹ También en *El fugitivo*, novela que mucho debe a *Réquiem por un campesino español*, se dan ecos de esta función.

³² Maryse Bertrand de Muñoz, «Los símbolos en *El rey y la reina* de Ramón J. Sender», *Papeles de Son Armadans*, 220 (1974), pp. 37-55 (recogido en José-Carlos Mainer Baqué [ed], *Ramón J. Sender: in memoriam*, ed. cit., pp. 375-384), y «*El rey y la reina*: ¿fábula, cuento, tragedia o novela?», en Juan Carlos Ara Torralba y Fermín Gil Encabo (eds.), *El lugar de Sender*, ed. cit., pp. 717-724.

lado y sadomasoquismo por el otro irán connotando progresivamente el encuentro entre dos personas que en el viejo orden no se habrían ni rozado a causa de la rigidez protocolaria vigente en el palacio y que en el desorden de la guerra pasarán a ser objeto de atracción y medio de conocimiento.

Al derribar roles incrustados en una jerarquía atávica, la guerra le permite al jardinero entrar en contacto con la cultura y el arte, que forman la quintaesencia del mundo de la dama, y a ella acceder a la consideración imprevista —y profunda— del temple de Rómulo. Y en esa guerra, en la que el jardinero, el marido y el amante de la duquesa combaten fuera del palacio, ella descubre quiénes son los depositarios de la rectitud (el duque y Rómulo) y quién en cambio es un asesino (Esteban: el diablo, el mal), de modo que la dama, criatura por excelencia lúdica, sopesa y comprende entonces, en su aislamiento, las conductas de los que la rodean: mantenedores en un caso (el duque y Rómulo) de una guerra leal, de tipo casi caballeresco y respetuosa con la soberana ley del juego (pienso en el *Homo ludens* de Johan Huizinga), y en el otro (Esteban) de la guerra como ocasión suculenta para desahogar el instinto criminal.

La guerra pasa a ser, por momentos epifánicos graduales, la oportunidad de una revelación. En el *huis clos* del torreón donde queda apartada, la duquesa baja espacial y simbólicamente a la vez que Rómulo sube en su ayuda y por su aprecio, mientras van menguando la actitud dominadora de ella y la sumisión de él hasta que entre ambos se forma un aura que los acerca y los identifica de forma subliminal con la primera mujer y el primer hombre. Sin embargo, cuando el delito, al que ella parece adherirse, rompa la posibilidad de ese encanto Rómulo se alejará para combatir al lado de la República. A su vuelta encontrará a una duquesa agonizante que le declarará que él es el primer hombre que ha conocido en su vida. El anuncio de la muerte de la dama queda confiado a unos títeres que cierran la novela con la terminante exclamación «Acta est fabula!», marcando al fuego torturador de la frustración amorosa la incipiente rehumanización de dos seres antes sonámbulos y enajenados.

RÉQUIEM POR UN CAMPESINO ESPAÑOL

También *Réquiem por un campesino español* se caracteriza por una estructura cerrada, incluso más que la de *El rey y la reina*, ya que en este caso el principio y el final delimitan simétricamente la narración de la espera del sacerdote para celebrar la misa de sufragio por el alma de un joven parroquiano asesinado el año anterior por haber encabezado la lucha por la tierra.

No me detengo en describir esta novela ultraconocida. Recuerdo tan solo que el texto despliega ante el lector la historia de la vida y la muerte de Paco el del Molino entre la República y la Guerra Civil, una historia que no es narrada de forma objetiva, sino filtrada a través del punto de vista de mosén Millán, cuya implicación

en los hechos se descubre gradualmente gracias a una sagaz alternancia entre las precisiones y las reticencias de su memoria.

Los componentes temáticos son los clásicos de la novela proletaria, ya que la contraposición entre el campesinado y la Iglesia, aliada con los terratenientes, plantea la cuestión candente —la cuestión agraria— que provocó la Guerra Civil. Sin embargo, la narración huye del esquematismo convencional, frecuente en este género novelesco, ya que no propone una oposición demasiado neta entre el perfil positivo del joven y el negativo del sacerdote. Hay un planteamiento cristológico de la figura de Paco, la víctima sacrificial contrapuesta a sus verdugos, entre los cuales hay un *centurión*, cuyo mismo apelativo remite al ritual de la pasión. Mientras que la revelación del escondite de Paco por mosén Millán se delinea de forma progresiva como esencialmente causada por el miedo, a la manera de la delación de san Pedro, los llamados *señoritos* resultan ser los verdaderos criminales que matan a traición por la noche y siembran el terror por los pueblos. Sus asesinatos —como los cometidos por el amante de la duquesa en *El rey y la reina*— constituyen la ominosa infracción de esa lucha «agonal»³³ entre pares que debería ser la guerra. A su violencia criminal se contraponen la violencia latente, arraigada en las *impregnaciones* mágicas y a la vez religiosas del anarquismo rural español, condensada en el lenguaje y la gestualidad insolentes de la Jerónima, en el coro del carasol, en el romance de Paco el del Molino y en la irrupción de su potro en la iglesia.

Es ahí, en la fuerza indomable con que se expresa el derecho a la rebelión, donde reside el fermento que sigue agitando la escritura de Sender. Desde el horror de las chabolas de Casas Viejas denunciado en *Viaje a la aldea del crimen* hasta el de las cuevas de *El lugar de un hombre*³⁴ y de *Réquiem* se observa la continuidad de un solo «paisaje sangriento», sintagma atinadamente forjado por Laureano Bonet.³⁵ La indignación de Sender no ha amainado, y tampoco ha desaparecido el tema anarquista del municipio libre, tantas veces reivindicado en sus intervenciones anteriores a la guerra, solo que ahora se expresa en la forma pausada requerida a la vez por el punto de vista del personaje que representa el conservadurismo de la Iglesia y por la necesidad de plasmar la opinión de un público que podría no estar al tanto de la historia reciente de España. El hecho de cambiar el título *Mosén Millán* por *Réquiem por un campesino español* se debe posiblemente a esa misma exigencia comunicativa, ya que el tratamiento *mosén* resulta incomprensible para el lector americano.

³³ Uso el término en el sentido que le da Roger Caillois, *I giochi e gli uomini: la maschera e la vertigine*, Milán, Tascabili Bompiani, 2017.

³⁴ Salió primeramente en 1939 con el título *El lugar del hombre*, México, Quetzal, y después, revisado, en 1958 con el de *El lugar de un hombre*, México, CNT.

³⁵ Laureano Bonet, «Ramón J. Sender, la neblina y el paisaje sangriento: una lectura de *Mosén Millán*», *Ínsula*, 424 (marzo de 1982), pp. 1, 10 y 11 (recogido en José-Carlos Mainer Baqué [ed.], *Ramón J. Sender: in memoriam*, ed. cit., pp. 437-444).

Tal vez el hecho de aludir a los falangistas llamándolos *señoritos*, sin más, obedezca a esa misma finalidad, aunque tal indefinición surte el efecto, eminentemente poético, de desplazar la historia narrada al horizonte lejano de una fábula ejemplarizante.³⁶ En este marco demostrativo, la conducta del cura sumiso ante los pudientes determina por sí sola la acusación *política* que le corresponde, y la frase que concluye su monólogo interior («Ahora yo digo en sufragio de su alma esta misa de réquiem, que sus enemigos quieren pagar») compendia de manera lapidaria la conciencia dramática del orden monstruoso que su complicidad ha contribuido a restablecer.

³⁶ Sobre la preocupación por la ejemplaridad en Sender véase Patrick Collard, *Ramón J. Sender en los años 1930-1936: sus ideas sobre la relación entre literatura y sociedad*, Gante, Rijksuniversiteit te Gent, 1980, pp. 141-146, y «La guerre civile dans l'œuvre de Ramón J. Sender: de la littérature de propagande au récit "exemplaire"», *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, 65/3 (1987), pp. 522-530.