

CRIATURAS SENDERIANAS

(VARIACIONES SOBRE UNA OBRA ABIERTA)

Julia UCEDA

1

La obra de Ramón J. Sender, a pesar de su indudable carácter documental y realista, es semejante a un complejo sistema lírico en el que se entrecruzan temas, historias reales o posibles, memorias y finalidades, tanto en la dimensión a veces plana del reportaje histórico como en la que excava en lo aparente para alcanzar su trascendencia, su esencialidad, que es la característica principal del realismo senderiano. A veces estos elementos se intrincan, se diversifican en los niveles de la ensoñación, o se abren y dilatan en una estructura sinfónica, especialmente en los últimos años de la vida del escritor, que, suavizando los trazos firmes y combativos de sus obras anteriores, va cerrando su círculo vital y creador. En *Monte Odina*¹ o en *Álbum de radiografías secretas*,² puede percibirse cómo trae hacia él lugares, amigos, recuerdos y sueños que alguna vez tuvieron alguna clase de vigencia y en el exilio fueron su patria para, una vez recobrados, morir en su compañía.

Por esta razón, desde *Imán*³ hasta *Álbum...* sus obras son, a la vez que una respuesta a la vida, unas memorias implícitas. En tanto respuesta a la vida, es posible entablar con ellas un diálogo en el que se compromete la respuesta personal de cada uno, porque tanto la diversidad de sus temas como la recurrencia y variantes de sus obsesiones están cimentadas sobre una actitud ética, tienen, especialmente a partir de 1936, un matiz confesional –pero de confesión ante sí mismo– y exponen

1 Ramón J. SENDER, *Monte Odina*, Zaragoza, Guara, 1980.

2 Ramón J. SENDER, *Álbum de radiografías secretas*, Barcelona, Destino, 1982.

3 Ramón J. SENDER, *Imán*, Madrid, Cenit, 1930.

las normas morales de su autor en relación con los hechos históricos vividos. La novela actual no contempla la necesidad de este complejo testimonio, de ahí su levedad, su falta de peso histórico y trascendente.

En el caso de Sender, estas tres dimensiones –hay una cuarta, que es la poética– no están establecidas, como veremos, por las normas inhibitorias, a veces confusas, a veces laxas, con frecuencia de un autoritarismo irreflexivo que se niega a la revisión, que el grupo social establece, sino por las leyes naturales del hombre libre que, al nacer, se encuentra en una circunstancia con dos términos: la vida y la muerte: «En los intersticios nos instalamos y se nos ofrecen dos perspectivas contrarias y la posibilidad de una síntesis. ¿Cual?»⁴ De ahí que la tensión ontológica sea como una pátina dolorosa, con frecuencia atormentada, que emparenta cada una de sus obras en los motivos recurrentes del mal, la culpa, la víctima, el verdugo y la oposición a la violencia que un grupo puede ejercer sobre el individuo o un ser humano sobre otro. También, por supuesto, la afirmación del ser humano por el amor, la «impersonalidad» y la esperanza.

En *Album...*, uno de sus libros de recuerdos divagatorios, Sender resume una idea que antes ha ido desarrollando:

El hombre no puede evitar las experiencias infaustas, adversas y con frecuencia innobles. Debe, además, completar la triste sabiduría de la experiencia personal con la otra, la de los libros, frecuentemente amarga, también. Pero no conseguirá nada si con todo eso no salva asimismo algo de su candor primitivo que en todos los casos, circunstancias y conflictos será su mejor arma.⁵

Pero las experiencias infaustas a que se refiere no son únicamente las que el hombre padece como víctima, sino también las que inflige cuando directa o indirectamente hace víctima de él a otros y el daño ocasionado carece en absoluto de justificación. Es más, no es ni siquiera un daño por omisión sino, tal vez, por ignorancia de la responsabilidad, la mayoría de las veces por lo que Sender, recordando a su abuelo, llamaría «la casualidad». Esta inesperada e inmerecida degradación, especialmente ante sí mismo, del hombre inocente a la que Sender era tan sensible es un comentario y una aquiescencia a unas palabras de Simone Weil cuyas ideas religiosas tanto le impresionaron:

Un juego de circunstancias que yo no controlo puede quitarnos no importa qué en cualquier momento, comprendidas esas cosas que son completamente mías y que considero como mi propio ser. Nada hay en mí que yo

⁴ Ramón J. SENDER, *Album...*, *op. cit.*, p. 62.

⁵ *Ibidem.*

no pueda perder. Una casualidad puede en cualquier momento abolir lo que yo soy y poner en mi lugar algo feo, vil y despreciable.⁶

Conociendo las circunstancias personales y familiares de Sender a partir de la guerra civil y, sobre todo, de la muerte de su mujer, así como sus problemas con el partido comunista –o del partido comunista con él–, lamentable y recientemente resucitado todo ello por su hijo, Ramón Sender Barayón,⁷ que le hizo objeto *post mortem* de la circunstancia que recoge Simone Weil, no es de extrañar que suscribiera, implícita y explícitamente, las reflexiones de la escritora francesa. Sin embargo no acepta totalmente, como Weil y como antes que ella Miguel de Molinos, que el hombre deba dejarse invadir por la nada, sea nada, para llegar al conocimiento receptivo de la verdad.

Más vitalista, propone «... tener la esperanza encendida y alerta. Sin ella es todo imposible, incluida la vida misma. [...] La esperanza es el secreto de la creación dentro y fuera del ámbito moral del hombre».⁸ No exime de su necesidad ni siquiera en la vejez: a propósito de *Lolita*, matiza que el hombre viejo se acerca a la virginidad porque necesita esa esperanza, y añade: «¿Quién será tan valiente que se atreva a renunciar a la esperanza en cualquier edad y nivel de su vida? Sería como renunciar a vivir».⁹ Y ella, el completar la «triste sabiduría de la experiencia personal con la otra, la de los libros» y lo que llama candor primitivo son una forma de oponerse a la nada aunque ésta le haya tentado en alguno de sus personajes.

Este magma en el que se mezclan aunque no confunden emociones, creencias, experiencias y posibilidades del ser y de personas históricas, es el que eleva la obra de Sender a una rara dimensión no frecuente en nuestra literatura. Su hermano Manuel solía decirle que las cosas que inventaba eran mejores y más convincentes que las verdaderas.¹⁰ Pero, ¿cuáles eran las inventadas y cuáles las verdaderas? ¿De qué modo se aventuraba por las confusas sendas en que unas y otras se confunden, anudan, se pierden y reaparecen en los raros espejos de las palabras?

⁶ Sender cita este fragmento en dos ocasiones. La primera, en *Ensayos sobre el infringimiento cristiano*, México, Ed. Mexicanos Unidos, 1967 (cito por la de Madrid, Editora Nacional, 1975, p. 232); la segunda, en *Álbum de radiografías secretas*, op. cit., p. 58, donde indica las obras que ha leído de la mística laica a quien conoció en Barcelona durante la guerra civil –ella estuvo en nuestro país dos meses–: *Le penseur et la Grâce* (Plon, 1947), *L'enracinement* (Gallimard, 1947) y *Attente de Dieu* (La Colombe, 1950). También cita en *Ensayos sobre el infringimiento cristiano*, p. 229, *Écrits de Londres*, que no he encontrado en la bibliografía de S. W. como obra aparte, por lo que deduzco que debe de encontrarse en sus *Cahiers* (Plon, 1951-1957). De ahora en adelante las citas de Simone Weil no se harán de sus propias obras sino según la interpretación senderiana, que es lo que interesa en este comentario.

⁷ Ramón SENDER BARAYÓN, *Muerte en Zamora*, Barcelona, Plaza & Janés, 1990.

⁸ Ramón J. SENDER, *Monte Odina*, op. cit., p. 23.

⁹ *Ibidem*, pp. 96-97.

¹⁰ *Ibidem*, p. 285.

Si para Sender el hombre esencial, como dije en otra ocasión, es el que vive y se manifiesta cuando roza los límites de lo absoluto, todo aquel que haya sido privado de esa posibilidad y, por tanto, desposeído de su esencia, es una víctima. Entiende Sender que esa esencialidad consiste en un equilibrio entre el espíritu y la voluntad, organizada ésta mediante el ejercicio razonable de la libertad a que cada uno tiene derecho. En este sentido, los personajes más relevantes de la obra senderiana son víctimas, unas veces del destino, otras de los demás hombres, ya porque abusen de su propia libertad, ya porque se organicen en instituciones inhibitorias; frecuentemente son víctimas de su sentido de culpabilidad y, en todo caso, los más complejos se sienten víctimas del hecho mismo de haber nacido. Al fondo de todas estas circunstancias están los tres rayos jupiterinos: el azar, el destino y la providencia.

No se resigna totalmente el hombre senderiano a su situación de víctima, de «cosa» del destino o de otros. Tratará de rehacer su esencialidad o, al menos, de comprender no sólo la casualidad que lo lanzó al estado en que se encuentra, sino a Dios mismo que permitió la casualidad.¹¹ Este concepto, el de casualidad, que de pasada menciona Simone Weil, Sender suele ponerlo en labios de su abuelo, al que presenta siempre como figura arquetípica y poseedora de una sabiduría innata y de carácter popular. La casualidad no era para el anciano el destino trágico ni el azar romántico, sino más bien una especie de animal dormido que, si despierta, puede propiciar situaciones de las que se deriva la desgracia de forma encadenada y progresiva. El hombre prudente debía tratar de que la casualidad no se despertara. En *El lugar de un hombre*, el abuelo reconviene al narrador-autor por no haber bailado con la loca Ana Launer:

—¿Por qué no bailaste? Hay que hacer las cosas sin sentido que nos piden, porque si no, despertamos la casualidad y cuando la casualidad se despierta es para hacer daño al hombre.

[...]

—Se la puede despertar —dije yo—, y dormirla. Mi abuelo se me quedó mirando y dijo: «El hombre no sabe nunca cómo pelear contra la casualidad».¹²

Y en *El verdugo afable* es otro anciano, el duque, quien advierte a Ramiro sobre los peligros de la casualidad, esta vez escondida tras la providencia:

¹¹ Sin embargo, no encuentro similitud entre la «casualidad» de Sender y el problema que Thornton WILDER plantea en *El puente de San Luis Rey*.

¹² Ramón J. SENDER, *El lugar de un hombre*, México, C.N.T., 1958. Cito por la de Barcelona, Destino, 1968, pp. 15 y 33.

–Bien, todo parece casual cuando la providencia quiere, pero en el fondo de la casualidad está la catástrofe.

–Si es así –dijo Ramiro–, todos los cuidados y precauciones serán inútiles.¹³

La esencialidad y por tanto la integridad del hombre se compromete en el vivir, que es siempre arriesgado. Unos salvan su esencialidad, aun en su calidad de víctima, con la muerte, como Paco el del molino; otros, como Ramiro Vallemediano, colaborando en la destrucción de su proyecto de sí mismo y, finalmente, personajes como Esteban en *El rey y la reina*, aun reconociendo que en «todo lo que hacemos hay siempre riesgos y amenazas, eso no hay quien lo pueda evitar»,¹⁴ se desintegran y desustancian porque desafían innecesariamente a la casualidad. La duquesa, personaje desustanciado en principio, alcanza su esencialidad con su muerte.

Casualidad es, por tanto, que Mosén Millán lleve a Paco a las chabolas porque en esa visita está la raíz de cómo el campesino habría de ser años más tarde; lo es, también, que Rómulo vea desnuda a la duquesa, que la princesa Tarakanova se prometa al ambicioso príncipe Radzivil, que Ramiro Vallemediano se enamore de la niña del farmacéutico y que Sabino decida abandonar su aldea. Todos –salvo el de la duquesa– hechos inocentes en sí mismos, pero que en contacto con intereses espurios, con instituciones vacías de contenido, con el mal y la violencia, alcanzan el valor de actos germinales.

Según esto, cabe preguntarse, puesto que el hombre ha de estar en la vida con esperanza –Sender jamás propone el suicidio–, qué opciones tiene éste cuando se ve arrastrado por la casualidad, ya que no sabe cómo pelear con ella. No entiendo que se proponga solución alguna, pero cada personaje senderiano, incluso en su calidad de víctima, resuelve su propio destino ejerciendo la más mínima parcela de libertad que haya podido reservarse para vivir de modo responsable.

3

Un paradigma de personaje-víctima es la princesa Tarakanova de *Las criaturas saturnianas*, fechada por su autor en París, en 1965, y publicada un año más tarde. Pertenece al ciclo de las grandes novelas de Sender por su fuerza narrativa y sus propuestas temáticas. A ella seguirían otras en las que su autor parece enros-

¹³ Ramón J. SENDER, *El verdugo afable*, Santiago de Chile, Nascimento, 1952. Cito por la edición de Barcelona, Destino, 1973, p. 171.

¹⁴ Ramón J. SENDER, *El rey y la reina*, Buenos Aires, Jackson, 1949. Barcelona, Destino, 1988, p. 126.

carse sobre sí mismo en una línea nostálgica y divagatoria, cuyo mayor interés reside en su carácter de ensayo autobiográfico memorativo.

Que yo sepa, Sender nunca ha dicho por qué en *Las criaturas saturnianas* ha rectificado a la historia,¹⁵ que afirma que Lizaveta Tarakanova fue una aventurera que se proclamó hija de Isabel I de Rusia, y por tanto nieta de Pedro el Grande, y Alexéi Grigórovich Razumosvski, quien, a pesar de su origen humilde y de haber entrado como chantre en la capilla imperial, contrajo matrimonio morganático con Isabel, a la que había ayudado a convertirse en zarina. Lizaveta se declaró pretendiente al trono de Rusia en París, en 1772, fue arrestada en Italia tres años más tarde y Catalina II la mandó encerrar en la fortaleza de Pedro y Pablo, donde, al parecer, murió en 1775. Tal vez Sender haya querido tratar con justicia poética¹⁶ a quien probablemente no recibió ninguna clase de justicia humana, pues cabe preguntarse, si Tarakanova, a quien Sender presenta como una adolescente inexperta y sin ambiciones primero y como a una víctima del poder después, no era más que una vulgar aventurera, por qué Catalina II se tomó el trabajo de destruirla desde tan lejos.

Sender la libera de la fortaleza de Pedro y Pablo aproximadamente a la edad en que la historia fecha su muerte y atribuye las presuntas ambiciones de Lizaveta a su prometido, el conde polaco Karl Radzivil, a quien Sender hace morir en la fortaleza aunque en la realidad hubiese muerto en 1790. La justicia poética senderiana consiste en dar a Lizaveta dimensión mágica al ponerla en contacto con el conde Cagliostro del mismo modo que a Teresa de Jesús¹⁷ con Don Quijote y con Don Juan «como arquetipos históricos».

La novela está estructurada en dos bloques, el primero de tempo denso y estático a partir de la presentación argumental y constituido por los veintisiete primeros años de Tarakanova, de los cuales los doce últimos transcurren en la espelunca de Pedro y Pablo. El segundo bloque, más dinámico, refiere su partida de Rusia, atravesando Francia y parte de España, para regresar a Italia por el puerto de Livorno, del que había salido años antes para Rusia raptada por el conde Alexis Orlof.¹⁸ Vuelve a Florencia, visita al cardenal Ricci, que años antes la había puesto

¹⁵ Vid. Marcelino C. PEÑUELAS, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, Madrid, Magisterio Español, 1970, pp. 132-135.

¹⁶ Sender solía comentar que a veces se desembarazaba de determinados personajes molestos o que de algún modo le obsesionaban, como era el caso del prieto Trinidad, llevándolos a una narración y analizándolos en ella. Éste podría ser el caso de la enigmática Tarakanova.

¹⁷ Ramón J. SENDER, *Tres novelas teresianas*, Barcelona, Destino, 1967. Cito por la ed. Ramón J. SENDER, *Obra completa*, Barcelona, Ed. Destino, t. 1, pp. 577-731.

¹⁸ El personaje histórico Alexéi Grigórovich Orlof nació en Liublino, Tver, en 1737 y murió en Moscú en 1807. Tomó, en efecto, parte activa en el complot que costó la vida a Pedro III y por ello fue recompensado por la zarina con el título de conde y más tarde con el de Almirante de la flota en la guerra contra los turcos. Sin embargo, el favorito de la reina y el que preparó con ella el complot contra el zar fue su hermano Grigori Grigórovich, cuya enorme influencia en la corte decae a medida que la zarina se inclina hacia Potemkin.

en manos de Catalina a cambio de su voto para obtener el papado, y a la muerte de Cagliostro nadie vuelve a saber más de ella.

A pesar de la forzada inmovilidad de la protagonista en la primera parte, toda la novela es un viaje *-bildungsroman-* en el sentido de aprendizaje del dolor, del sufrimiento del ser al que el poder ha despojado de su libertad, de su esencialidad. Es, al mismo tiempo, el conocimiento del mal.

Por esta razón los años de confinamiento son más dinámicos que los de libertad porque en ellos el individuo toma conciencia de sí mismo, experimenta y analiza emociones propias y conductas ajenas que inciden en su destino y, tomando la brizna de libertad que para sí mismo sea capaz de reconocer, resuelve el presente y mira al futuro y alrededor. La experiencia de Tarakanova a partir de su salida de Florencia no puede compararse sino con la de los prisioneros de los campos de concentración alemanes¹⁹ durante la Segunda Guerra Mundial. Por tanto sus viajes, y especialmente sus visitas a Orlof, Dimitri Alexandrovich y Ricci tienden a completar su «viaje interior» en la espelunca mediante un proceso de comprensión de los entramados de la casualidad que la había convertido en lo que, de otro modo, jamás habría llegado a ser.

Es conveniente apuntar aquí, aunque volvamos sobre ello más tarde, que Tarakanova es la réplica femenina de Ramiro Vallemediado: ambas vidas son arrasadas, en plena adolescencia, cuando ambos son incapaces de discernir para formular cualquier tipo de elección consciente. Como señal simbólica y distintiva de esta cualidad de sacrificados, el halo de Ramiro y el cabello blanco, en plena juventud, de la princesa ofrecen una curiosa similitud.

4

Lizaveta llega a la fortaleza de Pedro y Pablo despojada de su dignidad humana y de aquellos rasgos individuales que le habían sido propios, tras haber sido violada por Orlof y pasada después a los camarotes, cada vez más sórdidos, de la marinería. Se la había tratado como a una cosa. En la misma situación, aunque por otras causas, llegaban los prisioneros a los campos alemanes. La agonía mental de la princesa había comenzado en el camarote de Orlof cuando al intentar conocer cuál era su culpa, ya que se la castigaba de aquel modo, éste le responde:

En Radzivil hay extremos de ambición culpable y en ti de inocencia, de peligrosa inocencia. Éste es el único extremo que hay en ti y como todos los extremos, pudiera encerrar alguna clase de peligro.²⁰

¹⁹ Vid. Viktor E. FRANKL, *El hombre en busca de sentido*, Barcelona, Herder, 1991. La primera edición alemana es de 1946.

²⁰ Ramón J. SENDER, *Las criaturas saturnianas*, Barcelona, Destino, 1968, p. 73.

El problema de la inocencia, como el de los opuestos,²¹ es una de las obsesiones senderianas²² y, por tanto, de sus personajes-víctima en tanto que inocentes. Ramiro Vallemediado y la princesa Tarakanova se cuestionan su propia inocencia porque ésta forma parte de su orden moral y de lo que Sender llama «el sentimiento de lo sagrado»:

Hay en el corazón de todos los seres humanos, desde la primera infancia hasta la sepultura, algo que a pesar de toda la experiencia de la naturaleza humana y de los crímenes cometidos y padecidos u observados no puede evitar. Hay la esperanza de que se le haga bien y no mal. Esa esperanza es reveladora antes que ninguna otra señal de la aptitud del hombre para la percepción y el sentimiento de lo sagrado.²³

Pero esta esperanza no sería posible sin una gran fe en el hombre y por eso las víctimas, en la obra senderiana, atraviesan una etapa en la que tratan de encontrar en ellas mismas alguna clase de culpa que justifique la traición a esa esperanza, es decir, el mal. Y esta búsqueda –la de comprender y justificar el mal– es un tormento añadido: Ramiro se siente «culpable» de la muerte del boticario y de su hija aun sabiendo que había sido ella quien había volcado los frascos de estricnina y mezclado su contenido con el glicerofosfato; en cuanto a Lizaveta, que no había tenido valor para quitarse la vida y que había suplicado que le dijeran qué crimen había cometido para ser castigada, aunque nadie le había respondido, oyendo el vendaval desde la espelunca, se decía:

El mundo entero va a morir y a acabarse. Así debe ser porque la creación entera es una desgracia. Es desgraciado el río cubierto de hielos y el mar. Yo sufro con la creación entera y *es como si tuviera yo la culpa de todo lo que va a suceder. Quizá tengo la culpa de todo, pero no me he dado cuenta hasta ahora.*²⁴

²¹ Es posible que por «extremos debamos entender «opuestos». La inocencia en este caso no se opondría a culpabilidad sino a maldad.

²² «... gran tema de Sender: la búsqueda de la inocencia histórica en un mundo de hipócritas e iluminados, de criminales y abnegados, de fanáticos y desencantados, donde asumir la parte de *culpa* individual que a cada uno toca –Mosén Millán, la Lizaveta de *Las criaturas saturnianas*, el Ramiro de *El verdugo afable*– puede ser una valedera moral de salvación y un signo de lucidez, ya que no es posible la esperanza». José-Carlos MAINER, «Resituación de Ramón J. Sender», *Ramón J. Sender. In memoriam. Antología crítica*, Zaragoza, D.G.A., Ayuntamiento de Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» y C.A.Z.A.R., 1983, p. 18. Él mismo no excluye su parte de «culpa» en la vida y por el hecho mismo de vivir. A propósito de la guerra civil, dice: «Todos fuimos igualmente culpables, y aunque yo no maté a nadie fui culpable por omisión, porque no protesté. O al menos no protesté bastante eficazmente», en *Monte Odina, op. cit.*, p. 101. *Vid.*, también, en Ramón J. SENDER, *Memorias bisiestas*, Barcelona, Destino, 1981, p. 195, y sobre la muerte de su hermano Manuel, uno de los párrafos autobiográficos más conmovedores de su obra en relación con este tema.

²³ Ramón J. SENDER, *Álbum de radiografías secretas, op. cit.*, p. 66.

²⁴ Ramón J. SENDER, *Las criaturas...*, *op. cit.*, p. 80. Los subrayados son míos.

En *Album...*,²⁵ Sender recoge una reflexión de Simone Weil sobre la inocencia que parece resumir las suyas: «La inocencia es difícil, y el hombre y la mujer inocentes llevan sobre las espaldas el peso del mundo entero». Este peso es asumido por Ramiro Vallemediano eligiendo para sí la culpa total en su profesión de verdugo. El caso de Mosén Millán está justificado, para sí mismo, al elegir como acción válida la pura espiritualidad de haber bautizado, casado y preparado la muerte cristiana de Paco el del molino. Con ello daba prioridad a la esencia frente a la existencia. Sender creía²⁶ que tanto esta tendencia como la que parte de Schopenhauer exaltando la voluntad y el inconsciente pueden presentar un término medio entre la metafísica religiosa pura y el mundo de la voluntad ciega. No obstante, el problema gravita sobre toda su obra y nunca lo abandonaría. Tarakanova, despojada, como Job, de todo lo espiritual y material que le pertenecía, y siéndole intolerable la injusticia pura, salta, como veremos, al vacío haciendo una trasposición justificadora de las voluntades de Dios y de Orlof como hacedores de su propio destino y tomando así un camino inverso al de Job.

5

En la espelunca es juzgada por los carceleros según la situación en que se encuentra. Como los prisioneros de los campos alemanes, se había convertido en un objeto al que había que exterminar a corto o largo plazo: «No le daban comida para que viviera sino para que no dejara de sufrir, para que se prolongara su agonía».²⁷ Convivía con el silencio, con las ratas y, durante unos meses, con su hijo, del que no sabía quién era el padre pero por el que se sentía necesitada mientras sobrevivió.

El viaje interior de la princesa en la espelunca tiene como estímulo y origen su necesidad de comprender, y ésta la traslada desde el reconocimiento inmediato de la soledad hacia una idea del amor –la única que le es dado tener– y una imagen de Dios. Pero antes de analizar el primero de estos tres puntos referenciales de la situación, del «lugar» del hombre en su tiempo, debemos echar una mirada al significado simbólico de la espelunca.

Se trata de un recinto situado bajo el nivel del suelo, alejado de él por treinta y cinco escalones de piedra y cerrado con la puerta número siete. Para llegar al suelo, aún tenía que descender varios escalones más. Éste era de tierra húmeda: «estaban aquellos calabozos un poco más bajos que el nivel de la superficie del Neva. En un rincón había un sumidero por donde se oía respirar al río en las horas

²⁵ Ramón J. SENDER, *Album...*, *op. cit.*, p. 56.

²⁶ Vid. Julia UCEDA, «Prólogo» a *Réquiem por un campesino español*, México, Puente, 1971, p. 16.

²⁷ Ramón J. SENDER, *Las criaturas...*, *op. cit.*, p. 79.

de la marea. Cuando la marea estaba alta aquel rincón se inundaba». ²⁸ Las ratas entraban por el sumidero.

Espelunca es sólo el término culto de cueva, ²⁹ gruta o caverna. En la de Pedro y Pablo el significado simbólico de estos espacios se combina con el del nivel, puesto que está bajo la tierra y el río. Veremos después su relación con el valor de los ámbitos en otras obras senderianas. Ahora deseo señalar que tanto la cueva como la gruta o la caverna tienen un significado místico en tanto abismo interior de la montaña –recuérdese también la del *Réquiem...*–, donde lo numinoso se produce o puede producirse. En cuanto al nivel, aunque por su situación la espelunca alude al inferior, en este caso los valores se invierten, como veremos más claramente en *El rey y la reina*, y la verticalidad alude a la profundización moral que siempre se sitúa en la altura. La cueva es, por supuesto, un abismo, pero de salvación, de elevación y aceptación del propio destino. ³⁰ No es de extrañar por tanto que la princesa sea, antes de entrar en la cueva, un proyecto de mujer, virginal y un poco tonta, y que, desde la espelunca, reconozca los términos de su esencialidad. El que ésta le llegue a través de la degradación es un punto que trataré de interpretar al mismo tiempo que su imagen de Dios.

Tarakanova reconoce inmediatamente que lo peor de la espelunca «... no era el frío ni el hambre y ni siquiera la inocencia castigada, sino la soledad», ³¹ como circunstancia primera y mayor de todos los seres humanos, incluidos Ricci y Orlof. No es éste el primer ejemplo de soledad que encontramos en la obra de Sender pero sí el más extremo: Paco siente preocupación al ver que el campesino moribundo se quedaba solo; solo entre todos está Sabino en su aldea y después en el monte, como también lo está Teresa de Cepeda ³² y la duquesa de *El rey y la reina* en el torreón de su palacio, en cuyo sótano hay, como en la espelunca, ratas.

Tarakanova comprueba su soledad a través del sonido y de una suposición de los espacios exteriores que desconoce realmente:

La sensación de soledad era mayor cuando oía la caída de algún témpano de nieve endurecida cerca de la prisión. Caía aquel témpano desde alguna cornisa del edificio sobre la superficie del río. La brisa ligera rozaba los

²⁸ *Ibidem*, p. 76.

²⁹ Sender identifica la espelunca con la cueva. *Vid.* p. 81.

³⁰ Juan-Eduardo CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, 1981.

³¹ Ramón J. SENDER, *Las criaturas...*, *op. cit.*, p. 84.

³² El mismo sentimiento de abandono acongoja a Teresa de Cepeda: «Le dijo Teresa que era feliz y el padre se fue tranquilo y por algún tiempo pareció olvidarla. Todos la olvidaban a ella, pero ella no olvidaba a nadie, no había olvidado una sola sonrisa de las personas dignas de amor que había conocido, ni sus palabras ni las inflexiones de su voz. Todos olvidaban menos ella y, sin embargo, ella con su recuerdo encendido era la única que estaba sola siempre. Aquello le parecía injusto, y guardaba la seguridad de aquella injusticia como un secreto un poco sórdido»: Ramón J. SENDER, «La puerta grande», *Tres novelas teresianas*, *op. cit.*, p. 590.

alféizares de las altas ventanas y a veces se oía también el rumor de las alas de un ave agitadas al otro lado de la saetera. *Aquella soledad era insondable y lo raro era que la princesa comenzaba a encontrar un placer en aquella tristeza del mundo todo, el de fuera y el de dentro.*³³

A veces creía que todos se habían marchado, que ella se había muerto y que estaba en el infierno, y se sentía más cerca de las ratas que de los hombres. Lo mismo que Job de los chacales y de los avestruces.³⁴ Cuando su hijo muere durante una de las inundaciones de la espelunca, mientras ella, vencida por el sueño, canta para no dormirse a fin de evitar que el agua los ahogue, el cadáver del niño –ella no se ha dado cuenta de que había muerto– resbala desde sus brazos al agua y comienza a ser devorado por las ratas. Al advertirlo, se dice:

Así quiere Dios que sean las cosas y así son y hay que comprenderlo y ahora por vez primera en mi vida desde que se murió mi padre (que el pobre no se atrevía a decir que era mi padre) estoy aprendiendo a vivir.³⁵

Quería la princesa decir con esto que estaba adaptándose a su realidad por sus propios medios, que es en lo que creía Cagliostro que consistía el problema de cada cual en la vida,³⁶ a la que Rómulo llamaba «un lío de viceversas»,³⁷ y de la que nadie que había venido se quería marchar.

Todo lo que sucede en las horas siguientes, en las que la vida decide el futuro de Tarakanova, expone muy claramente la filosofía de Sender ante la adversidad y por esta razón me parece uno de los episodios más ricos de la novela española de este siglo.

Comenzó a clarear a través de la saetera y vio el cuerpo del niño sobre el barro. Quiso ir a cogerlo pero resbaló en el limo y cayó. Se dio cuenta de que el niño no vivía y supuso que la culpa era de ella; *por cuya razón si hasta entonces se sentía inocente, a partir de aquel hecho creía merecer prisión, y la muerte.* Aunque parezca extraño esta nueva circunstancia dio orden y congruencia y razón de ser a las cosas.³⁸

33 Ramón J. SENDER, *Las criaturas...*, op. cit., p. 85. Todos los subrayados son míos.

34 *Job* 30, 19.

35 Ramón J. SENDER, *Las criaturas...*, op. cit., p. 102

36 *Ibidem*, p. 313.

37 Ramón J. SENDER, *El rey y la reina*, op. cit., p. 106.

38 Ramón J. SENDER, *Las criaturas...*, op. cit., p. 102.

Al creer que merece la circunstancia en que se había encontrado hasta la muerte del niño, no es extraño que su angustia y su perplejidad encuentren un pretexto, si no para desaparecer, sí como lenitivo al horror de verse injustamente tratada. Cree, también, haber por fin comprendido, porque ella busca una explicación congruente para todo y porque, como Cagliostro habría de decirle mucho tiempo después, «todo el mundo se abandona al plano de las cosas irreales cuando tropieza con el mal».³⁹ Por esta razón, y en ese plano, acepta el hecho del asesinato de Radzivil como el único medio de salvar de la muerte a los soldados que lo habrían seguido. Su castigo, como el de ella, había sido anticipado y por ser «... el causante posible de aquel suplicio de los soldados heridos cuyas entrañas humeantes eran comidas por los lobos en las noches de invierno».⁴⁰ Con esta línea de pensamiento, la princesa está tratando de salvarse⁴¹ a la manera senderiana: saltando al plano de lo irreal.

Una forma de desrealización del mal es la que en la obra de Sender ha venido relacionándose con el surrealismo; otra, de carácter conceptual, es la que lleva al personaje a concebir la vida, que no entiende, como un sueño –Pepe Garcés y Ramiro Vallemediado–, o como un juego –la duquesa de *El rey y la reina*–, ya que aquello que nos hace retroceder no es siempre el mal sino la realidad. De una forma o de otra, todos los personajes senderianos tienen lo que su autor llama la conciencia moral del dolor, cuya ausencia supondría un horror imposible de imaginar: «Cuando sabemos por qué sufrimos y cómo habríamos podido evitar el dolor, parece como si por ese simple hecho incorporásemos nuestra pena al misterio total de la creación y nos hiciéramos jueces de ella –nuestros propios jueces–, lo que en definitiva supone una atenuación».⁴²

6

La soledad de la princesa estaba poblada de reminiscencias de su pasado, de preguntas, de resistencia a la enfermedad y al hambre e incluso de la delicada compañía de los niños cantores de Luca della Robbia a los que creía ver en uno de los muros de la espelunca. Pero a causa de la inundación no había podido recoger el cadáver del bebé, que seguía en el barro devorado poco a poco por las ratas, a las que ella daba parte de su pan para que no se acercasen a él con la esperanza de que alguno de los guardianes lo enterrase en algún lugar.

³⁹ *Ibidem*, p. 394.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 138.

⁴¹ Al encontrarnos con el mal –asesinatos, calumnias venenosas, otras infamias y la peor de todas las grandes traiciones contra nuestro pueblo– la conciencia de uno se detiene, retrocede un poco, y sólo se puede salvar diciendo que aquello no es posible, es decir, desrealizándolo. Nos negamos a ver lo que vemos para salvarnos»: Ramón J. SENDER, Carta a Julia Uceda fechada el 11 de octubre de 1967.

⁴² A propósito de *Esperando a Godot*, en *Monte Odina*, *op. cit.*, pp. 39-40.

Seguía la princesa con los ojos fijos en los restos de su hijo hasta que el sueño la rendía.

Para ir al sumidero tenía que meterse en el barro hasta los tobillos y lo hacía sin cuidado. Los primeros días daba parte de su pan a las ratas para impedir que acudieran a comerse el cuerpo del bebé, *pero el hambre pudo más y la pobre Lizaveta comió su pan y vio cómo las ratas se dirigían al cuerpo del niño y se ponían a devorarlo*.⁴³

Por extraño que pueda parecer, de la contemplación del pequeño cadáver, sobre el limo y medio comido por las ratas, brota en ella una decisión, no totalmente consciente pero distinta del impulso que se enciende y apaga en sí mismo, que la decide en la dirección de la vida. En ese momento, todo es sucio, maloliente y putrefacto en la espelunca, y a ello se añade un cadáver, pero en esa putrefacción y esa muerte Lizaveta percibe un mensaje.

El estiércol, como el color negro y la gama de los colores terrosos, está asociado al simbolismo de la muerte, que, como se sabe, es desde la antigüedad un símbolo ambivalente, ya que no sólo alude al fin de la vida sino también a su principio y a la transformación y al cambio de formas de la materia. Por tanto, la muerte y todo lo que la representa es un manantial de vida no solamente física sino también espiritual.

La princesa, al decidir comerse su pan en vez de dárselo a las ratas, está al mismo nivel de supervivencia que éstas. Su conciencia ha retrocedido –retroceso que salva su vida– bajo la presión de su circunstancia y es sólo un animal que decide vivir porque aquellos restos podridos y ultrajados se lo están pidiendo en el lenguaje de los símbolos. Tal vez su hijo no nació sino para transmitirle este mensaje. Recordemos que había sido para ella, desde antes de nacer, un germen esperanzador,⁴⁴ pues creía que la sacarían de la espelunca cuando fuese a dar a luz. Que él le salvaría la vida. Y así fue, pero de modo distinto al que ella esperaba.

No es la primera vez en la obra senderiana que un cadáver aparece con valor simbólico positivo y ofrece una lección de esencialidad. El prieto Trinidad, como si toda su vida no hubiese sido más que una preparación para ello, era también un cadáver al que acechaban los perros: «Había trabajado mucho la vida con el único objeto, quizá, de ofrecérselo a él, al final, como un ejemplo de serenidad. Y el Careto quería aprovecharlo».⁴⁵ El destino del hijo de Lizaveta es aún más misterioso que el del prieto Trinidad: como Sender dice, el horror de la vida no es siem-

⁴³ Ramón J. SENDER, *Las criaturas...*, op. cit., p. 103.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 79.

⁴⁵ Ramón J. SENDER, *Epitalamio del prieto Trinidad*, Barcelona, Destino, 1966, p. 209.

pre el mal y, según Miguel de Molinos, al que me referiré más adelante, la realidad, por terrible que sea, expresa siempre un designio de Dios.

A estas vidas extrañas, cuyo paso por el mundo no podemos explicarnos y ante las que nuestro criterio de interpretación de la vida y nuestro más o menos firme orden de valores queda en suspenso, se me ocurre compararlas en su rareza con una flor que fascinaba a Sender y a la que llamaba «century cactus». La producía una planta que vivía cien años y que en la última primavera de su vida, durante una noche, daba una flor. En relación con ella, decía lo siguiente: «La vida de un hombre, por vulgar y despreciable que parezca, tiene un valor. Más o menos importante. Más o menos importante ese valor enlaza con la creación entera y le añade algo. Algo que la creación no tenía antes».⁴⁶ En la obra de Sender, ningún hombre es nada y mucho menos lo es un cadáver en tanto conclusión provisional de una vida.

7

En la novela de este siglo no encontramos narraciones de historias memorables de amor como tema exclusivo y absorbente, si exceptuamos *Un amour de Swann*,⁴⁷ publicada al borde de la primera guerra mundial. Los sentimientos de los protagonistas, si los hay, dejan de ser objeto de interés si no se encuentran en función de otros problemas, sociales o personales, que se impongan a ellos lo mismo que se habían impuesto a la sociedad de entreguerras y de posguerra civil española. Por tanto no podemos llamar amor a las emociones de Ramiro Vallemediano por las mujeres que conoce, ni a la obsesión de Rómulo por la duquesa, ni a la subyugación de Lizaveta por Orlof. Ninguna de estas emociones tienen lugar en la zona inocente que le hace decir a Pepe Garcés después de haber salido, acompañado de Valentina, de los subterráneos del castillo de Sancho Garcés: «A mí todas aquellas luces me embriagaban después de la oscuridad de los subterráneos. Íbamos hablando. Parecía que siempre hubiéramos andado así hacia un castillo, con la linterna encendida y hablando».⁴⁸ En la misma zona, aunque sin objeto definido inicialmente, sólo podemos situar el amor impersonal hacia un ser indefinido de Teresa de Cepeda en su adolescencia. Sin embargo el amor está presente, como ausencia, en la obra de Sender.

La diferencia entre Pepe Garcés y el resto de los personajes senderianos es que éste cree en la felicidad y los demás no. Y esta falta de fe le quita el sitio al amor. Ramiro Vallemediano creía que no había que tratar de ser feliz: «No es que

⁴⁶ Ramón J. SENDER, «El Padre Zozobra», *Las Novelas Ejemplares de Cibola*, Barcelona, Destino, 1975, p. 132.

⁴⁷ Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*: 1. *Du côté de chez Swann*, Grasset, 1913 (noviembre).

⁴⁸ Ramón J. SENDER, *Crónica del alba*, Madrid, Alianza Ed., 1971, t. I, p. 132.

tenga miedo a la desgracia ni a la muerte, pero la felicidad no es natural. No hay que tratar de ser feliz». ⁴⁹ Las mujeres que llegan a su vida, fugazmente, padecen siempre algún tipo de desvalimiento personal o social que las incapacita para ir con él libremente hacia ningún castillo «con la linterna encendida y hablando».

Tampoco en Lizaveta hay oportunidades para la libertad y la esperanza que posibilita el amor ni nadie tuvo interés en ir con ella hacia ninguna parte. Creía, por lo tanto, que la felicidad era una preocupación inútil:

–Bueno, es... es la felicidad la que no cree en mí. En todo caso pensamos demasiado en eso –dice Cagliostro–, ¿no le parece? Nos preocupamos y por eso nos es difícil ser felices. El guía que nos trajo desde Cauterits es un hombre simple que no piensa en la felicidad y por eso su vida es mejor. Los perros del castillo piensan menos y los árboles menos aún. Por ese camino se llega a ver que la felicidad de las rocas y de los minerales es tal vez la única felicidad verdadera. ⁵⁰

Se inclinaba hacia la atonía de los sentidos y las emociones: a la nada. La princesa, sin embargo, creía haber amado. En una ocasión en que Cagliostro, en algunos momentos álter ego del mismo Sender, le manifiesta –refiriéndose al tiempo en que él la ha conocido– su impresión de que ella no quería a nadie, Tarakanova le confiesa todo lo contrario pero refiriéndose al pasado:

–Yo he querido a algunas personas. Y a cada uno de una manera diferente, claro, según cada cual. Pero ellos no lo saben y si alguno lo sabe no le preocupa ni le importa nada. ⁵¹

Uno era, como Cagliostro suponía, el conde Orlof. Otro hubiera podido ser el carcelero de los pies campesinos. Más que de capacidad para amar está dotada de la de no odiar, quizá no como virtud sino como deformación, salvadora, de su personalidad, sometida a extremos y experiencias límite. En la espelunca había partido de la necesidad de justificar lógicamente su circunstancia –aunque adolescente, era una hija del siglo XVIII– y esto, como sabemos, la llevó a sentirse realmente culpable de algo: había llegado a odiarse a sí misma y a admirar

a los que la habían maltratado. Especialmente a Orlof. Una noche pensó que amaba de veras a Orlof precisamente por su crueldad, por su desdén, por sus ofensas. Así se conducía Dios tal vez con los hombres». ⁵²

⁴⁹ Ramón J. SENDER, *El verdugo...*, op. cit., p. 217.

⁵⁰ Ramón J. SENDER, *Las criaturas...*, op. cit., p. 332.

⁵¹ *Ibidem*, pp. 319-320.

⁵² *Ibidem*, p. 105.

La causa de este error es parte de su radical honradez que le hacía creer que si Orlof había modificado su vida hasta el punto que lo había hecho esto establecía una relación entre los dos, del mismo modo que había creído que su hijo no nacería, y moriría, en un calabozo. No estaba capacitada para reconocer el mal gratuito e irresponsable y por eso asiste indiferente a las disquisiciones de Cagliostro sobre *Les liaisons dangereuses*,⁵³ libro de moda en «las alturas» europeas y cuya mención en *Las criaturas...* no es ociosa.

Su capacidad para amar había sido destruida por las modificaciones que el ambiente en que se había educado dieron a sus circunstancias desde la llegada al barco de la zarina: la primera, haber recordado, en la espelunca, el viaje desde Livorno, a pesar de su horror, «... como un viaje de novios en el cual el marido tomaba aspectos cambiantes, múltiples y monstruosos. Y siempre era una especie de extranjero cuyo nombre ignoraba».⁵⁴ No hay en ella posibilidad de escrúpulos morales sino instinto de sobrevivir: sabiendo que su vida dependía de que alguno de aquellos llegase a amarla y se casase con ella, no parece advertir la totalidad igualmente monstruosa de no cortar, ni siquiera ella misma, con su voluntad y sus sentimientos. Creyó, por el contrario, que no era suficientemente atractiva y nunca supuso que ni el mismo Orlof, de haberse enamorado de ella, se habría interferido en la voluntad de Catalina.

La segunda modificación que debía a su educación y sensibilidad le había hecho sorprenderse, también en la espelunca, de que «la naturaleza no necesitase del amor para hacer el prodigio de la maternidad».⁵⁵ Había vivido las dos experiencias más importantes de su vida –el «viaje de novios» y la maternidad– no sólo fuera del amor sino en su total desconocimiento. Después de ellas, el amor ya no iba a hacerle falta, nadie se lo enseñaría y, en todo caso, ya no estaba capacitada para reconocerlo. Por tanto, lo que Lizaveta llama haber «querido a algunas personas» no es otra cosa, como dije, que incapacidad para odiar. Antes de abandonar la espelunca, donde había adquirido toda su experiencia para la vida,

... se vistió ayudada por el carcelero campesino. Aunque era hombre ella no sentía vergüenza ni pudor.⁵⁶ Doce años de horrores habían hecho de ella en plena juventud un ser neutro y asexuado.⁵⁷

⁵³ Pierre-Ambroise-François CHODERLOS DE LACLOS (1741-1803), *Les liaisons dangereuses*, 1782.

⁵⁴ Ramón J. SENDER, *Las criaturas...*, op. cit., p. 78.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 71.

⁵⁶ La indiferencia de Tarakanova al estar desnuda ante un hombre es de signo opuesto a la que le hace decir a la duquesa: «¿Rómulo un hombre?», porque resume su destrucción e incapacidad para el amor. Tarakanova habría dicho: «¿Yo una mujer?».

⁵⁷ Ramón J. SENDER, *Las criaturas...*, op. cit., p. 107.

Las posibilidades sexuales y amorosas de la princesa se habían consumido en el barco. El «novio» de aquel viaje de bodas había sido Orlof, que también había tomado, en la memoria de Lizaveta, todos los aspectos monstruosos y cambiantes de los marineros que después de él la habían violado. Era, para ella, no sólo un hombre sino todos los hombres. Y Dios es un hombre.

8

La experiencia de la soledad, el alejamiento del amor y las consecuencias de haber sido arrollados por la «casualidad» suelen propiciar entre los personajes senderianos y el mundo que les rodea una *distancia* a través de la cual establecen sus relaciones con los otros. No se trata sólo de creer que la vida es un sueño o es un juego, como dije antes, sino de involucrase en una especie de alejamiento del ánimo que, con frecuencia, se manifiesta en algún signo externo: el halo de Ramiro, el cabello blanco, el báculo de cerezo y la ropa anacrónica de la princesa.

Lizaveta había adquirido esa distancia que Sender llama «impersonalidad», no sólo en relación a quienes había conocido después de su salida de la espelunca, sino también hacia ella misma. La «impersonalidad» senderiana, como la desrealización del mal, es un mecanismo inconsciente de protección: Teresa de Cepeda admiraba a su amiga Andrea por «el sello de impersonalidad que ponía en todo lo que hacía y decía»,⁵⁸ y cuando se recuperó, después de haber tenido, como Tarakanova, la sepultura cavada, había «... una distancia "impersonal" –el entrecuillado es de Sender– entre ella y las demás cosas y personas».⁵⁹ También Ramiro Vallemediano oye la voz que le incita hacia lo «impersonal»: «... el hombre, el hombre a secas, muere menos cuanto más impersonal es y llega a vivir eternamente cuando alcanza la sincera y profunda simpatía de lo universal sin nombre, el anónimo absoluto».⁶⁰ Propuesta radicalmente antiunamuniana, esa impersonalidad, como veremos, es resultado de un especial alejamiento del «yo» y de las solitudes superfluas de los otros.

A causa de ella, Lizaveta «... daba una impresión cauta y retraída, aunque más que cautela era falta de interés por sus propios problemas y por la propia vida [...] A fuerza de no poder entender la lógica del placer ni del dolor había llegado a desinteresarse de ellos y a no poder hacerse una idea de lo que era, por ejemplo, la felicidad ni la desgracia».⁶¹ La superación de estos niveles en la personalidad que ha soportado extremas penalidades lleva a su ánimo la sensación, Frank cree que

⁵⁸ Ramón J. SENDER, «La puerta grande», *op. cit.*, p. 589.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 649.

⁶⁰ Ramón J. SENDER, *El verdugo...*, *op. cit.*, p. 193.

⁶¹ Ramón J. SENDER, *Las criaturas...*, *op. cit.*, p. 331.

«maravillosa», de que después de todo lo que ha sufrido ya no hay nada a lo que tenga que temer.⁶² Esta sensación sería realmente maravillosa si no fuera resultado de una experiencia que significa la destrucción de una vida. Y esta experiencia era la razón de que Cagliostro viera en Tarakanova «...una crudeza y una desnudez moral completas como las de un ángel o un demonio».⁶³

El alejamiento de toda apetencia, que suele manifestarse en alguna etapa del aprendizaje de las criaturas senderianas, como dije, bajo el mecanismo de la ilusión de que la vida es un sueño –Pepe, Ramiro–, en Lizaveta y en la última etapa de Ramiro es más bien un dejar hacer al destino, a la vida, abandonando toda oposición ante el mal y el horror. Incluso justificándolos y recibéndolos pasivamente.

Las fuentes de esta actitud, en mi opinión, son dos. Una cercana –el pensamiento de Simone Weil– y otra lejana, pero igualmente presente en la curiosidad y la atención de Sender hacia temas religiosos. Me refiero a Miguel de Molinos, cuyas obras son objeto de muy variada reflexión en la obra senderiana.⁶⁴ Sin embargo, Sender opone a las actitudes de ambos religiosos, a pesar de las coincidencias que establece con ellos, una voluntad de esperanza que trata de resolverse en la afirmación de un aquí y un ahora y que, por ser un deseo voluntarioso, es decir, de su voluntad, Sender no llegó a concretar nunca.

Quizá la actitud más distanciada del pensamiento de Simone Weil se encuentre en el Sender de sus últimos años. En *Álbum...* afirma que ella, «... queriéndose salvar del caos, llegó solamente a encontrar a través de algunas evidencias geniales *la cristalización errónea* [el subrayado es nuestro] de su amor por la muerte».⁶⁵ Nunca encontramos en la obra de Sender alguna clase de amor a la muerte que pueda entenderse desde algún lado positivo. Su concepto de la impersonalidad es todo lo contrario: aunque representado con diversos matices según el personaje, es una instalación en lo esencial que rechaza lo superfluo y va directa a lo inconsciente como a una forma de inmortalidad. Desde ella, los afanes del mundo y los del propio no se oyen lejanos.

⁶² Viktor E. FRANKL, *op. cit.*, p. 94.

⁶³ Ramón J. SENDER, *Las criaturas...*, *op. cit.*, p. 181.

⁶⁴ En *El verdugo...*, *op. cit.*, p. 170, cita la biografía de P. DUDON, *Le quiétiste espagnol Michel Molinos (1628-1696)*, Paris, 1921, y la experiencia traumática de Ramiro, en el dormitorio del colegio, eco de la menos traumática y más divertida de Pepe Garcés en el suyo, parece estar inspirada en las proposiciones 201 y 232 «... *concernientes a los medios, o sea, las purgaciones para llegar a la muerte mística, esto es, las pretendidas vivencias del Demonio*». Estas proposiciones al parecer fueron extraídas de las cartas de Molinos y, aceptadas por él, formaron parte de su proceso. *Cfr.* Miguel DE MOLINOS, *Defensa de la contemplación* (ed. y prólogo de Francisco TRINIDAD), Madrid, Editora Nacional, 1983.

⁶⁵ Ramón J. SENDER, *Álbum...*, *op. cit.*, p. 59.

9.1

Los personajes-víctima de la obra senderiana, ya sean capaces de abstraer los matices de su situación, como Paco, Ramiro o Lizaveta, o no puedan ser conscientes (Sabino, Juan, Vicente o Rómulo), aunque sí pacientes de ello, coinciden en un primer nivel en el que la perplejidad domina cualquier otro sentimiento o emoción. La irresolución, la duda del que se sabe inocente respecto a lo que en su nueva situación se debe hacer y, sobre todo, se debe pensar embarga a sus personajes. La primera tortura es, por tanto, la del pensamiento en cualquier nivel de consciencia en que éste pueda darse.

De la perplejidad pasan a diferentes matices de un vago y variable sentimiento de culpa, de autoinculpación, que es, por otra parte, una característica del hombre moderno y que, en los personajes más complejos, contribuye a una determinada forma de acción consecuente con las conclusiones –Ramiro– o a la racionalización de esa «culpa» –Tarakanova–. Ninguno de ellos sabe con certeza de qué es culpable, ni cuál es su culpa, qué normas ha traspasado ni quién las estableció, puesto que «la casualidad» actúa arbitrariamente y no puede luchar contra ella. No hay, sin embargo, en esto ninguna referencia kafkiana ni, por otro lado, concesiones al surrealismo: la «casualidad» es siempre concreta, y sobre todo histórica, aunque sea compleja. En su fondo está siempre la injusticia de los mecanismos del poder frente a la indefensión del individuo. Más tarde tendré que volver sobre ella.

Por el hecho de sufrir los efectos de un poder superior a ellos, y aparentemente ciego, los personajes-víctima necesariamente se remiten a una idea de Dios como poder supremo y misterioso que permite el mal y la injusticia –recuérdese nuevamente el caso de Job–,⁶⁶ más que como a un valedor de su inocencia: «¿Quién puede obligarnos a tomar en serio nada de lo que oímos o de lo que vemos? ¿Dios? ¿Dios, que ha hecho el mundo como es; Dios, que tolera todo el horror que conocemos y que después de tolerarlo exige de nosotros, no sólo la admiración por lo que ha hecho sino la adoración?».⁶⁷ Ramiro Vallemediado, en el Museo del Prado, creía oír la voz de Goya diciéndole que si él se sentía culpable de la muerte de la sirena, mejor; que el que regía todos los actos de su vida deseaba llevarlo a la confusión y al caos para que, saliendo de él por sus propios medios, diera la medida de su grandeza.⁶⁸

Pero Lizaveta no había tenido la oportunidad de elegir, como Ramiro, su forma de muerte moral, sino que había ido a dar en lo que Simone Weil llamó una manera sobrenatural de vivir en el sufrimiento y, tolerándolo, ayudar a Dios a la

⁶⁶ «Estaba yo tranquilo y Él me sacudió / me cogió por el cuello y me estrelló. / Púsome por blanco suyo». *Job* 16, 12.

⁶⁷ Ramón J. SENDER, *El rey...*, *op. cit.* Del diario de la duquesa, p. 99.

⁶⁸ Cfr. Ramón J. SENDER, *El verdugo afable*, *op. cit.*, p. 108.

destrucción de uno mismo.⁶⁹ En los primeros tiempos de su confinamiento en la espelunca, Tarakanova había dejado de rezar porque le parecía que sus oraciones eran una forma de adular a ese Dios que sólo pedía el sufrimiento de los seres humanos, misión, la de sufrir, que le había encomendado también a ella y que cumplía día y noche.⁷⁰ Temía, por otra parte, que sus rezos fueran tan estériles como llamar a una puerta «donde nadie vivía y nadie iba a responder»:

¿Qué iba a contestarle un dios que había permitido aquello? [...] Rezar a Dios en aquella situación debía ser ya el infierno, es decir, el último absurdo del cual ya no se sale, en el cual el ser humano vivo o muerto gira como la hoja en el remolino, pero eternamente, sin ser tragada y sin salir a la orilla.⁷¹

Obsesionada con las ratas, animal relacionado con la enfermedad y la muerte y con una significación fálica en su aspecto peligroso y repugnante,⁷² pensaba, sin embargo, que el dios de Pedro y Pablo era el dios de las ratas y que si ese dios no la entendía era porque ella no era rata como él, sino personal.⁷³ El hecho de encontrar en las ratas una especie de razón y justificación –creía que estaban más protegidas por su dios que Lizaveta por el suyo– inicia un proceso de autodestrucción en tanto renuncia de sí misma que la acerca levemente a Simone Weil y más abiertamente a Miguel de Molinos, tan frecuente en la obra de Sender.

Otras veces creía la princesa que aunque Dios estuviese en el mal seguía siendo Dios y no se le podía odiar porque eso sería una rebeldía blasfema. Y es por este camino, el del mal en Dios, por el que Sender la acerca a una idea del Ser Supremo.

Las emociones de Lizaveta hacia Orlof explican su idea de Él. Después de haber sido violada por el conde, rodando ya por los camarotes de la marinería, le oía desde lejos «dar órdenes»:

Y aquel Orlof a quien había amado la horrorizaba ahora como el dios del Sinaí a los judíos. Era terrible y estaba por encima o por debajo de la humanidad, *pero fuera de ella*.⁷⁴

⁶⁹ Cfr. Ramón J. SENDER, *Album...*, op. cit., p. 55.

⁷⁰ Cfr. Ramón J. SENDER, *Las criaturas...*, op. cit., pp. 85-86.

⁷¹ *Ibidem*, pp. 85-86.

⁷² Con el mismo contenido simbólico aparecen en *El rey...* y luchan contra el enano por la comida. Sender destaca su aspecto devorador y de heraldo de la muerte.

⁷³ Ramón J. SENDER, *Las criaturas...*, op. cit., pp. 93-94

⁷⁴ *Ibidem*, p. 74. El subrayado es nuestro.

No es por tanto en la figura de Cristo, otra víctima, en la que está pensando Lizaveta, ni ningún otro personaje senderiano: es en la de Jehová, Dios del Sinaí, el que entrega, en una especie de apuesta y por dos veces, a Satán la suerte de su siervo el justo Job y ante el cual éste, seguro de sí mismo, defiende su inocencia.⁷⁵ No así los personajes senderianos: su rebeldía se emplea en el plano histórico. En el metafísico, en *comprender*, lo cual podría entenderse también como otra forma de rebeldía.

En este sentido debe interpretarse el hecho de que Lizaveta le estuviese agradecida a Orlof porque, cuando ella salió de la espelunca, él «la había colmado de favores» y porque «entonces» no la quiso matar: «¿Es posible que yo siga pensando en Orlof como en Dios?»⁷⁶ La diferencia entre Job y los personajes senderianos, tan desposeídos como el jeque de la tierra de Hus, es que éste no le da la razón ni a sus amigos ni a Jehová: «... hasta que expire no dejaré que me arranquen mi inocencia»⁷⁷ y confronta a Dios con su propia limitación, con su propio absurdo,⁷⁸ en tanto que los personajes senderianos, por el contrario, colaboran con Él en su propia destrucción.

9.2

Tal vez Job, no teniendo como el hombre moderno el ejemplo sacrificial de Cristo, le da a Jehová la oportunidad de restaurar la relación, maltrecha dentro de Él mismo por su «pulso» con Satán, entre sus opuestos. O quizá Jehová nos envía a Cristo para que ningún otro Job lo ponga, de nuevo, ante sus propias contradicciones. Pero Sender creía que Cristo era una creación de la libertad y del amor trascendente y, como algún gnóstico, que había resucitado dentro del alma acongojada del hombre.

Cabría preguntarse qué pensaba Job de Jehová, incluso después de que sus hijos y sus bienes le fueran restituidos, pero no cabe duda de que algo había aprendido de Él. Los personajes senderianos nunca son resarcidos: sus pérdidas totales y su aprendizaje de la fuerza de la «casualidad» dejan sus vidas como sembradas de sal. Pero no contienden con Dios porque los siglos les han enseñado la profunda contradicción del Poder Supremo, especialmente a través de su institución temporal: la historia, ya mencionada, de *El padre Zozobra* y la conversación de Ramiro con

⁷⁵ Vid. Carl G. JUNG, *Answer to Job* [traducida de *Antwort auf Hiob* (Zurich, Rascher, 1952)], en *The Collected Works: Psychology and Religion: West and East*, London, Routledge & Kegan Paul Ltd, 1969. Vid. también Jung: *Selected Writings* (selected and introduced by Anthony STORR), Bungay, The Chaucer Press, 1983, pp. 309-329.

⁷⁶ Ramón J. SENDER, *Las criaturas...*, op. cit., pp. 320-321.

⁷⁷ *Job* 27, 5.

⁷⁸ *Ibidem*, 13.

el padre Anglada, sin olvidar, tampoco, la filosofía de Mosén Millán, ilustran sobradamente esta preocupación senderiana.

El hombre senderiano, por tanto, parece saber que es víctima, sin remedio, de los intereses cruzados del bien y el mal como lo fuera Job. Ramiro Vallemediano «... se consideraba una víctima, pero no de la sociedad ni de los hombres, sino de la fatalidad y de Dios. Y eso era gustoso».79 También Tarakanova experimentaba una emoción parecida ante la idea, sugerida por Cagliostro, de un dios prodigioso y eterno pero fracasado:

Eran las primeras palabras que llegaban aquella noche a lo hondo de la conciencia de Liza quien callaba, absorta. Creía que la idea de un dios divino pero fracasado la ayudaba a comprender, es decir, a comprenderse a sí misma. A veces lo sentía en su alma a aquel dios y se dolía en su fracaso y en el de ella, es decir, en los dos fracasos juntos que eran uno solo.⁸⁰

Este fracaso de Dios no puede ser otro que la inevitabilidad del mal,⁸¹ al que Simone Weil identificaba con la gravedad e invitaba a que el hombre se librara de él por la levitación o por el abandono a alguna forma de voluntaria aniquilación.⁸² Ramiro Vallemediano, lector de Molinos, opta por este «abandono» destruyendo, es decir, dando a Dios lo único que el hombre posee que es su «yo»:

–Percibo a Dios y lo siento sin teología y sin dogma. De eso nace una especie de muda adoración tan profunda, que si existiera el infierno y Dios me condenara a las penas eternas y yo supiera que ésa era su voluntad expresa y que con mi sufrimiento contribuiría de algún modo a la realización de su voluntad en este universo que ignoramos, sería tan feliz que los más atroces tormentos los consideraría como un don placentero. Sabiendo que Dios quería mi sufrimiento eterno, yo sería eternamente dichoso, bárbara e imposiblemente dichoso.

El padre Anglada lo miraba con una complacencia misteriosa:

–Eso es imposible –dijo–. Yo creo que el infierno es el dolor sin la posibilidad de comprender el dolor.

–Entonces estamos ya en él.⁸³

79 Ramón J. SENDER, *El verdugo...*, op. cit., p. 108.

80 Ramón J. SENDER, *Las criaturas...*, op. cit., p. 226.

81 Sender señala también el mal «absurdo»: «... y Juan se decía a sí mismo en voz baja: –Un crimen que nadie había cometido ha traído otros crímenes verdaderos». Ramón J. SENDER, *El lugar...*, op. cit., p. 152.

82 Cfr. Ramón J. SENDER, *Álbum...*, op. cit., p. 58, a propósito de *Las raíces del cielo*, de Romain GARY.

83 Ramón J. SENDER, *El verdugo...*, op. cit., p. 297.

Sender parece sentirse tan perplejo o tal vez tan obsesionado por esta idea que cree conciliar, en cierto modo, los opuestos del bien y el mal en el Ser Supremo mediante el voluntario sacrificio del hombre a la fuerza de ese enigma. Y quince años después de la publicación de *El verdugo...* volvemos a encontrar la misma idea formulada casi con las mismas palabras, en labios de Teresa de Cepeda:

–Yo no le temo [al fuego del infierno] porque aunque vaya a caer en ese fuego, sabiendo que es la voluntad de Dios que yo esté en el infierno, seré tan feliz viendo que esa voluntad se cumple en mi persona, que ningún suplicio podrá hacerme daño, según mi pobre parecer de ahora, dicho sea con la limitación de mi ignorancia y Dios me perdona.⁸⁴

Es posible que para su creador Tarakanova fuese uno de esos personajes que desaparecen sin haber comprendido ya que, de todos ellos, es el único que parece necesitar algún consuelo. Ella aceptaba su destrucción, la que proponía Simone Weil acercándose al despego de uno mismo del que también había hablado Molinos, pero la entendía como una forma de muerte:

Era una mañana de cielo gris e iba pensando que la tarea más importante de la vida de cada cual es su muerte. La destrucción de uno en la cual colabora Dios de una manera importante y eficaz. La tarea lenta –a veces rápida– de la destrucción de cada uno de nosotros. Era lo único que contaba en cada caso.⁸⁵

Si la actitud de Tarakanova, como víctima, tiene matices estoicos, la de Ramiro se aproxima al molinosismo: creía que había que dejar llegar al pecado, abandonarse y destruirse en él.⁸⁶ Tanto una como otra son vías interiores que sólo transitan en el silencio de Dios⁸⁷ los solitarios, los que Jacob Böhme decía que mueren antes de morir⁸⁸ la muerte voluntaria de quienes renuncian a cualquier esperanza del yo.

10.1

El campo de emociones y creencias que estos personajes transmiten, y que sólo he tratado de señalar como posibles reflejos y proyecciones de su autor, tie-

⁸⁴ Ramón J. SENDER, «La princesa bisoja», *Tres novelas...*, *op. cit.*, p. 681.

⁸⁵ Ramón J. SENDER, *Las criaturas...*, *op. cit.*, p. 139.

⁸⁶ Cfr. Ramón J. SENDER, *El verdugo...*, *op. cit.*, pp. 287-288.

⁸⁷ Silencio como atributo de la divinidad, según la tradición gnóstica y cristiana.

⁸⁸ Citado en: Miguel DE MOLINOS, *Guía espiritual* (ed. preparada por S. GONZÁLEZ NOREGA), Madrid, Editora Nacional, 1977, p. 14.

nen, además, una dimensión poética que complementa y profundiza en lo que de por sí es indemostrable. Me refiero a un complejo entramado de símbolos que, como a sus obsesiones, Sender va sembrando en todas sus obras. Sólo me referiré a algunos, evidentes en las que he citado, y que sin duda tienen ecos en otras que no ha sido oportuno traer aquí.

Ya mencioné el de las ratas, y el enano añadido en *El rey y la reina*, al señalar el valor del espacio al que es reducida Tarakanova. El espacio, y su nivel, aparece como uno de los símbolos fundamentales de la obra senderiana. La espelunca se corresponde inversamente con el torreón en que se refugia la duquesa tratando de eludir el caos de la guerra civil. El torreón como espacio significa la elevación de algo o de alguien por encima de la norma vital o social, pero también implica una idea de transformación ya que en la torre, a medida que se «desciende», se «asciende».

El primer nivel, dentro del torreón, en que se aposenta la duquesa es el quinto y más alto. Está decorado con tapicerías claras y en una pared cuelga una marina en la que dominan los colores azules del mar. A medida que los bombardeos «hieren» la torre y cuartejan el pavimento y las paredes, la duquesa desciende, primero, al cuarto nivel, tamizado por los tonos amarillos de un tapiz de Goya –que le diría a Ramiro Vallemediante que Dios deseaba llevarlo a la confusión y el caos para que, saliendo de él por sus propios medios, diera la mediada de su grandeza–. La gama de los amarillos y dorados alude a la intuición y generalización comprensiva y se corresponde simbólicamente con la evolución de la personalidad de la duquesa.

La sangre, sobre la alfombra, del capitán asesinado por Esteban empuja después a la duquesa al tercer nivel: cuadro de Zurbarán con una calavera y decoración en rojo y amarillo. El frío y los cristales rotos por los bombardeos la obligan, finalmente, a descender al segundo piso, decorado con tapicerías en que dominan los tonos violeta pálido y con una copia de la Resurrección de El Greco. Cerca de allí, bajando por una escalera que se ve desde su habitación, estaba el cuarto clausurado donde murió su madre, y más abajo, las ratas y el enano.

El descenso de la duquesa concluye en su muerte, momento en el que alcanza el nivel más alto de su ser esencial y moral. Como el de Tarakanova dentro y fuera de la espelunca, y el del narrador-autor de *El verdugo afable*, que camina junto al verdugo desde las 2,30 de un día hasta aproximadamente las 8 o las 9 del siguiente, el de estos personajes es un aprendizaje errante y solitario –de soledad interior– en el que todos ellos intentan alcanzar un nivel de consciencia.

10.2

La distribución más trascendental del espacio en la obra de Sender es sin embargo la del castillo como ámbito simbólico del ser, individual o colectivo. Probablemente conoció todos los de Aragón,⁸⁹ que rememora al final de su vida:

Y de aquellas lejanías [los castillos aragoneses] me llegan brisas frías, tibias, calientes, huracanadas, según los días y las noches. Sobre todo las noches. Mis noches interiores de emigrado trotamundos obligado a cruzar ríos y pasar y repasar fronteras para evitar a mis hijos la saña de los verdugos que asesinaron a su madre lejos de mí y en tierras a donde mi brazo no llegaba.⁹⁰

El castillo aparece como un ámbito de significado complejo, relacionado con la casa y el recinto⁹¹ en general que, amurallado, en el arte medieval es un símbolo del alma. Para Sender, el de Loarre era «... el refugio oscuro del inconsciente histórico de Aragón [...] y también de mi propio mundo inconsciente, oscuro, profundo y de un gran sentido trascendente».⁹² Por lo tanto lo encontramos frecuentemente en su obra. En *Las criaturas...* todos se reúnen, antes de dispersarse, en el castillo de Spic, donde se aclaran situaciones y se revelan planos inconscientes y turbios; parece ocioso mencionar la trascendencia del de Sancho Garcés en *Crónica...*, en el que Pepe dialoga con el santo, el poeta y el guerrero⁹³ del mismo modo alucinado con que Ramiro habla con las cabezas o con el Tarascio. Él también, antes de tomar la decisión que lo habría de alejar de todos, acude a las ruinas del castillo de Rocafría, lugar de sus antepasados.

Pero Ramiro, más que con el castillo, está relacionado con otro recinto, el del molino –en el que ve «una rata blanca, grande como una vaca»–, que hay que entender como un símbolo de transformación, paralela a la que tiene lugar en el futuro verdugo y en la dirección que va desde lo más imperfecto o primario, como el trigo, a lo más elaborado y perfecto como podría ser el pan.

⁸⁹ En un sencillo libro de visitas del de Alquézar, citado entre otros en *Monte Odina*, encontré en el verano de 1990 la firma de Ramón Sender. El guarda del castillo, don Tomás Sierra, mantenía el libro abierto por aquella página fechada en 1922. Me dijo que entonces él tenía dos años. Junto a la firma de Sender estaban las de Nicolás Viñoles, Ricardo Compairé, probablemente cuñado de su hermana mayor, José Cardús, Gregorio Bescós, José Gaspar Vicente, Octavio Prim y Carmen Pesa. La R de Ramón es un trazo grueso, como si la pluma se le hubiese enganchado en el papel.

Un artículo de Sender, al parecer sobre este viaje, se encuentra en Ramón J. SENDER, *Primeros escritos (1916-1924)* (ed., introd. y notas de Jesús VIVED MAIRAL), Huesca, I.E.A. («Col. Larumbe», n.º 5), 1993, que me llega estando en prensa este trabajo.

⁹⁰ Ramón J. SENDER, *Monte Odina*, op. cit., p. 162.

⁹¹ En lo relativo a los símbolos, consúltese la obra ya citada de Juan-Eduardo CIRLOT.

⁹² *Ibidem*, p. 157.

⁹³ Sobre este episodio, véase «Saints, Heroes and Poets: social and archetypal considerations in *Crónica del alba*», de Margaret E. W. JONES, *Hispanic Review*, 45, 4 (Autum 1977), 385-396.

Ramiro, en sus ensoñaciones, es conducido al molino por Tarascio: «... un hombre muy grande, cargado de espaldas, con cabeza de tortuga, que hablaba sin embargo con una voz aguda como el maullido de los gatos [...]. No podía comprender Ramiro que siendo Tarascio no le hiciera nada».⁹⁴ Ese monstruo que trasladada a Ramiro por espacios extraños parece una masculinización senderiana de la Tarasca, que en ninguna de sus versiones legendarias, que yo sepa, ostenta una joroba ni grande ni pequeña. En la primera de estas versiones, *La leyenda dorada*, de Santiago de la VoráGINE, escrita en latín hacia 1264, los habitantes de la actual Tarascón llamaban así a un monstruo mezcla de animal terrestre y de pez al que somete santa Marta.

La habíamos encontrado ya en *Hipogrifo violento*. Primero como un artilugio de madera con el que el lego escultor asusta a Pepe y poco más adelante en una versión semejante a la de Santiago de la VoráGINE que el fraile le cuenta al muchacho y en la que el dragón se llama Tarascio, pero lo describe sin joroba alguna. Casualmente, y buscando la posible intención de Sender, tal vez el quinto pie del gato, primero al repetir la historia y en segundo lugar al dotar a Tarascio con una giba, aunque leve, caí en la cuenta de que en inglés *intuición* y *joroba* son, en algún aspecto, homónimas: *hunch*. ¿Se trata de uno de esos juegos semánticos, a veces arbitrarios, a que Sender era tan aficionado?

Si fuese así tendría algún sentido el que Tarascio, el de la joroba, no haga otra cosa que ayudar a Ramiro, llevándose lo por el aire, a conocer por vía intuitiva lo que está oculto y su razón no alcanza: lo conduce por las sendas del inconsciente y desde él irrumpe en la consciencia de Ramiro un saber que no se aprende. Tarascio, entonces, funcionaría como un arquetipo: el del sabio anciano que, en los cuentos infantiles, aconseja al futuro héroe para que pueda vencer obstáculos que de otra forma serían insuperables.

Y si lo que osadamente acabo de aventurar resultara que es tal como Sender lo imaginó o intuyó, entonces también tendría sentido otra joroba: la que aparentan las alas del ángel que visita a Lot, en «La puerta grande» de *Tres novelas teresianas*. La misión de este ángel, de aspecto bastante feroz en un principio —«entraba un hombre jorobado, con barba negra, cubierto con una capa oscura, y un gorro del mismo color, todo gastado y pobre. Se apoyaba en un palo»—, era, como se sabe, la de informar a Lot de un designio de Jehová: algo que ningún ser humano habría podido conocer con sus limitadas facultades. Y es que los ángeles, allí donde se les mencione, suelen transmitir contenidos del inconsciente que necesitan ser formulados.

⁹⁴ Ramón J. SENDER, *El verdugo...*, op. cit., p. 33.

10.3

Pero de todos los símbolos que encontramos en la obra senderiana, quizá el más enigmático y el que más se acerque a sus experiencias de adulto sea el de «el hombre que ve»: el testigo. Es un símbolo eterno y casi absolutamente terreno porque su drama se desarrolla en la realidad histórica y en la conciencia del individuo. Ya Francisco Carrasquer⁹⁵ señaló la coincidencia, casi textual, del episodio de fray Hernando en *Tres novelas teresianas*, con el de Dimitri Alexandrovich en *Las criaturas saturnianas*.

En el primer caso, fray Hernando del Castillo es comisionado por Felipe II para presenciar el asesinato, por orden del monarca y en el castillo de Simancas, del barón de Montigny. A cambio de su silencio lo nombra predicador de la casa real y prior del monasterio de Atocha, pero fray Hernando «ni calla ni absuelve» porque sus sermones apuntan siempre a la conciencia del rey. Pero apuntan en vano. Como Orlof diría a Tarakanova, «... el mundo se divide en dos categorías: los que mandan y los que obedecen».⁹⁶ Sin embargo, cabría preguntarse si la necesidad de un testigo inocente no es una forma de establecer una dialéctica entre los extremos del bien y el mal: del inocente y del culpable.

Dimitri Alexandrovich es el testigo del asesinato del príncipe Radzivil en la fortaleza de Pedro y Pablo. Cumplida su misión, se le envía a un apartado lugar del país con la orden de no volver nunca más a San Petersburgo. Su alejamiento no anula la dialéctica entre la inocencia y la culpa porque tanto Orlof como Catalina saben que, en algún lugar, hay un hombre honrado que «los ha visto» (no sólo el crimen, sino también a ellos). La madre Teresa, que conoce el hecho por fray Hernando, parece resumirlo: «Su Majestad no podía cometer un crimen sin que asistiera un hombre honrado en su nombre y lo presenciara».⁹⁷ Lo cual podría interpretarse como una confesión implícita del rey para que el fraile lo absolviera algún día.

El problema del testigo viene, sin embargo, desde *El verdugo afable*, en el que el narrador asiste a la ejecución de cuatro reos convictos de asesinato. Su función es la de «testigo de rigor» del cumplimiento de la ley. En su posterior conversación con el verdugo de Ocaña, éste le dirá que si es inevitable matar –la organización social sanciona el asesinato cuando saca algún provecho de él– él prefiera hacerlo honradamente recibiendo el desprecio de una sociedad hipócrita que racionaliza sus propios crímenes. Y que duerme tranquila despreciando al verdugo, al que, sin embargo, debe su tranquilidad.

⁹⁵ En «Imán» y la novela histórica de Sender, London, Tamesis Books Limited, 1970, p. 237.

⁹⁶ Ramón J. SENDER, *Las criaturas...*, op. cit., p. 66.

⁹⁷ Ramón J. SENDER, «En la misa de fray Hernando», *Tres novelas...*, op. cit., p. 704.

Rara vez la novela española presenta una diversidad y profundidad en problemas humanos y metafísicos como la de Sender. Nuestros autores suelen esconderse tras sus personajes, pero no para proyectarse en ellos, y la pretendida trascendencia suele reducirse a anécdotas más o menos complejas. Muchas de estas obras difícilmente resisten una relectura porque su realismo deviene en costumbrismo.

La mayoría de las de Sender, poco conocidas en España y peor entendidas, necesitan de una revisión en profundidad, y desde un plano interdisciplinar, que lamentablemente no se ha hecho todavía. Entiendo como uno de sus más importantes logros el haber iniciado en la novela española, que carece de esta raigambre, una línea narrativa que inclina a la reflexión sobre el hombre como algo más que un ser social: como un ser moral y metafísico.