

AUTOBIOGRAFÍA Y LITERATURA EN *EL VERDUGO AFABLE* DE RAMÓN J. SENDER¹

Luis A. ESTEVE JUÁREZ

A Gemma

Cuando hace treinta años tuve la primera noticia de *El verdugo afable* a través del libro de José R. Marra-López,² anotaba al margen «de *Pedro Saputo*». Cuando poco después pude leer la novela —José-C. Mainer, siempre generoso, me prestó la por entonces única edición—,³ me quedé sorprendidísimo: no era sólo *Pedro Saputo*, sino otros muchos elementos los que la relacionaban no sólo con las obras que por aquel entonces nos estaba permitido conocer, sino también con otras de su etapa española nunca reeditadas. Mi impresión era que allí estaba, si no todo Sender, sí una buena parte de él: me hallaba ante una «novela resumen», como la calificó Ricardo Senabre.⁴ Fruto de aquel interés han sido varios trabajos en los que se han abordado aspectos parciales y a los que aludiremos en su momento. No obstante, aún es posible intentar una revisión ordenada del conjunto de los diversos soportes narrativos que se van enlazando a lo largo de la novela. Por ello, aunque peque de reiterativo para aquellos que la conocen bien, juzgo preciso realizar un recorrido de los mismos siguiendo el orden lineal del relato.

¹ El presente trabajo es el texto de una conferencia pronunciada en el Centro Aragonés de Barcelona el 11 de febrero de 1994 y publicada sin modificaciones en su *Boletín Interno* nº 384 (marzo-abril de 1995). En esta versión se ha añadido el aparato de notas y se han realizado algunas correcciones y adiciones a la vista de la última bibliografía.

² José R. MARRA-LÓPEZ, *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*, Madrid, Guadarrama («Crítica y Ensayo», 39), 1963, p. 369.

³ Ramón J. SENDER, *El verdugo afable*, Santiago de Chile, Nascimento, 1952, 427 pp.

⁴ Ricardo SENABRE, «Una novela-resumen de Ramón J. Sender: *El verdugo afable*», en *La literatura en Aragón*, Zaragoza, CAZAR, 1984, pp. 151-162. Se trata de la versión impresa del «1 Ciclo Literario», coordinado por Aurora Egido en el curso 1982-1983 y patrocinado por la Caja de Ahorros de Zaragoza.

Esta novela de Ramón Sender se nos presenta —lo mismo que otras suyas, *Imán* o *Crónica* sin ir más lejos— como un relato doblemente enmarcado en el que el autor interpone un narrador que recoge y nos transmite el testimonio —escrito u oral— de una vida. En este caso concreto se presenta con su propio nombre y profesión: el periodista Ramón Sender [368], que asiste como testigo a la ejecución de cuatro reos condenados. Esta ejecución —como ya ha explicado Jesús Vived—⁵ es la de los autores del «crimen del Expreso de Andalucía», que tuvo lugar al poco tiempo de entrar Ramón Sender en la redacción de *El Sol*.

Esta situación extrema provoca en el periodista la siguiente reflexión: «Quiero acabar de entender —pensaba— la razón de existir de los verdugos. Si no la hay, estamos todos perdidos» [29].⁶ Y a este intento de comprensión endereza sus pasos citándose en un café de la calle de Caballero de Gracia con el verdugo de Ocaña. Cuando se encuentran, salen a pasear por las calles de Madrid hasta llegar al parque del Retiro, donde el largo relato del verdugo se prolongará durante toda la noche: porque, intuyendo aquella necesidad de comprensión, le contará su vida y cómo llegó a ser verdugo lo mismo que Lázaro le cuenta a su merced cómo llegó a tan alto estado de pregonero de vinos en Toledo.

Y, como Lázaro, toma el asunto desde el principio relatando su infancia y adolescencia. Tras «revelar» su nombre comienza un relato que, para cualquiera que hubiera leído la novela de Braulio Foz,⁷ era evidente que seguía los pasos de Pedro Saputo, aunque se tardó bastante en señalar que era este personaje proverbial el que servía de arranque a la novela.⁸

Bastará un breve recorrido por algunos de los pasajes para evidenciarlo. Si Pedro Saputo nace en Almudévar, Ramiro en «una provincia del norte» y ambos son ilegítimos. La interpelación del hidalguelo del lugar a la madre, «Bien criades el hijo, la pupila; ya es casi hombre y sólo sabe hablar y hacer el Marco Esopo» [*Saputo*, 14] o «Bien crías al bordecico, que sólo sabe dar palique y presumir» [*Verdugo*, 35], dará lugar a que ambos se apliquen al rápido aprendizaje de oficios [*Saputo*, 14 y ss.; *Ver-*

⁵ Jesús VIVED MAIRAL, «*El verdugo afable*, de Ramón J. Sender y “El crimen del expreso de Andalucía”», *Rolde*, 63-64 (enero-junio de 1993), pp. 20-21; «La vida de Ramón J. Sender al hilo de su obra», *Alazet* [Huesca], 4 (1992) [monográfico sobre Sender], p. 262.

⁶ Ramón J. SENDER, *El verdugo afable*, México, Aguilar («Novela Nueva»), 1970, 379 pp. Prólogo de Eduardo Naval. Las citas se harán por esta edición, indicando entre corchetes las páginas. La impresión posterior —Barcelona, Destino («Áncora y Delfín», 550), 1981— reproduce el texto de ésta y no el de la primera, como se ha afirmado alguna vez —SENABRE, art. cit., p. 153—. La preferencia por esta edición se debe a ser la última versión revisada por el autor, el cual en carta a Peñuelas justificaba cambios y supresiones en la versión norteamericana de 1963: v. Marcelino C. PEÑUELAS, *La obra narrativa de Ramón J. Sender*, Madrid, Gredos («BRH», II Est. y Ens. 153), 1971. Se trata, por tanto, de la última versión que dio el autor y sobre la que no realizó más cambios en los años posteriores.

⁷ Braulio FOZ, *Vida de Pedro Saputo*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza («Cæsaraugustana», II), 1959. Ed. y pról. de Francisco Ynduráin. Las citas se harán por esta edición, indicando entre corchetes las páginas.

⁸ Para una exposición pormenorizada, v. Gemma MAÑÁ DELGADO y Luis A. ESTEVE JUÁREZ, «*Vida de Pedro Saputo*, de Braulio Foz, y la construcción de *El verdugo afable*, de Ramón J. Sender», en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Huesca, IEA, 1986, pp. 93-120.

dugo, 35 y ss.]. Si Pedro Saputo se preocupa en todo momento de que su madre se vea respetada en el pueblo, Ramiro «consideraba el ser bastardo [...] como un privilegio» [*Verdugo*, 34] en concordancia con la curiosidad de Pepe Garcés cuando oye contar al pastor la historia del castillo de Sancho Abarca, «Aquí dentro —le contestó uno de los muchos hijos bastardos que estaban aguardando al enemigo— hay ciento veinte hijos de puta dispuestos a dar la vida por vos, nuestro padre y señor»,⁹ y cuando planea su exploración del subterráneo del castillo piensa que él «era bastante heroico para hacer aquello como un “bastardo” más. Esa palabra me parecía que representaba el heroísmo desordenado pero arrollador» [*Crónica*, I, 118]. Y no sólo eso, sino que, si Pedro Saputo es criado «con el amor reconcentrado de madre desamparada y sola. De este modo cualquiera sería *agudo*» [*Saputo*, 6], Ramiro «tenía fama de chico listo. Comenzaba a ser *proverbial su inteligencia* y a ningún campesino le extrañaba, porque un hijo bastardo tenía que ser más inteligente que los legítimos» [*Verdugo*, 34].

Estos paralelismos se verán interrumpidos por un elemento autobiográfico: la estancia en el colegio de Reus —muy reducida en la edición definitiva—, que le permite incrustar el fragmento onírico del «Tarascio» y del «molino», convertidos en *leitmotiv* a lo largo de la obra y cuyo simbolismo intentaremos aclarar más adelante. No obstante, dentro de esa visión en la letanía que recita su doble «calvo y viejo» hay tres versículos que aluden a tres acontecimientos decisivos aunque pocas veces explicitados:

1º La muerte de su madre (Letanía 60):

Mi madre murió y se la llevaron con ocho caballos blancos. Y la carroza se separó del séquito y desapareció sin que pudieran seguirla. Los caballos piafaban. Nadie ha vuelto a saber de ella. (Nadie más que yo.) [*Verdugo*, 45]

2º El fusilamiento de su hermano Manuel en Huesca por los sublevados franquistas (Letanía 61):

A mi hermano lo mataron. Antes de disparar contra él le dieron un pañuelo para vendarse los ojos. Él, con el pañuelo, se secó el sudor porque era verano. Después lo arrojó, pero en lugar de caer el pañuelo subió flotando en el aire y se perdió en el horizonte. [*Verdugo*, 45]

Hecho que recuerda directamente en *Contraataque*¹⁰ y en la dedicatoria —suprimida en las ediciones españolas— de *El rey y la reina*.¹¹ Y hecho que, según nuestras hipótesis, es una de las motivaciones subyacentes en la historia de Paco, *el del Molino*.¹²

⁹ Ramón J. SENDER, *Crónica del alba*, I, Barcelona, Delos-Aymà («Bibl. Literaria», 2), 1965, pp. 102, 116 y 120 y ss. Se trata de la primera edición completa de todo el ciclo, que comprende 3 vols. y 9 «Cuadernos». Los vols. II y III, en 1966 y 1967 respectivamente. A partir de ahora, *Crónica* [vol., p.].

¹⁰ Ramón J. SENDER, *Contraataque*, Barcelona, Ed. Nuestro Pueblo, 1938. Citamos por Salamanca, Almar («Patio de Escuelas», 10), 1978; nota preliminar, bibliografía y cronología de José A. Pérez-Bowie; introducción de Ramón J. Sender; p. 388.

¹¹ Ramón J. SENDER, *El rey y la reina*, Buenos Aires, Jackson, 1949. Ed. española, Barcelona, Ed. Destino («Áncora y Delfín», 341), 1970. Tampoco se recupera la dedicatoria en la 3.ª, de 1974, ni en la 4.ª, de 1994.

¹² Gemma MAÑÁ DELGADO y Luis A. ESILVE JUÁREZ, «Nueva aproximación a *Réquiem por un campesino español*», *Alazet* [Huesca], 4 (1992) [monográfico sobre Sender], pp. 163-179. También Ramón J. Sender, *Réquiem por un campesino español*, Madrid, Alhambra («Cuadernos de COU. Literatura», 14), 1995.

3º El fusilamiento de su esposa en Zamora también a manos de los franquistas (Letanía 62):

A ella la mataron también, pero se quedó a vivir en un barquito levantino lleno de colores y canciones. Flota el barquito en la espuma y en sus cuerdas tensas tropiezan a veces las golondrinas. [Verdugo, 45]

Recordado también en *Contraataque* [389] y transfigurada después en *Ariadna*.¹³

Al no poder volver al colegio, retoma nuevamente el hilo conductor de Pedro Saputo y aquí tendremos a Ramiro Vallemediano como ayudante del pintor de la capilla de la Virgen, al que acaba sustituyendo en la labor, momento a partir del cual ambos personajes vivirán en parte de su habilidad pictórica.

La huida del pueblo también ofrece paralelismos que el autor subraya en un irónico comentario metanovelesco: «Una noche huyó. Como había leído en las historias antiguas, andaba de noche y dormía de día» [Verdugo, 59]. Historias antiguas que no son otras que el disfrazarse de doncella para refugiarse en un convento, donde traba amistad con dos novicias, Paulina y Juanita. Si el nombre de las novicias es el mismo que en el *Saputo*, no así el que elige Ramiro, Vicenta Laspalas, usando el segundo apellido de su madre, Andresa Garcés Laspalas. El episodio en Sender tiene una vertiente erótica nada extraña en él y que no aparece en *Pedro Saputo*, aunque Braulio Foz inserta unos comentarios que casi podríamos considerarlos una provocación: «No tomó el hábito de monja [...]. Todo es falso, todo invención y donaire de hombres desatentados y burlones. ¿Y para qué? Para concluir con un cuento absurdo, infame y asqueroso que da náuseas y vergüenza. Nada de indecente, nada de negro ni de mulato pasó en aquel convento» [Saputo, 56]. Y si Foz califica de absurdas las historias orales no podemos olvidar que Sender en carta a Peñuelas califica al *Pedro Saputo* de «libro absurdo»¹⁴ y en carta a Francisco Ynduráin asevera: «cuando leí el *Saputo* reconocí algún cuento por haberlo oído antes»,¹⁵ en un juego de ida y vuelta sobre las fuentes orales o escritas, aunque resulte sorprendente que no aparezca la menor alusión a una de las anécdotas de mayor arraigo oral: «el salto de Alcolea».

A partir de este episodio del convento el relato de Ramiro Vallemediano al periodista Ramón Sender se aparta progresivamente de la linealidad del *Pedro Saputo* y los elementos de coincidencia se dispersan a lo largo del *Verdugo*, como la relación con la pintura o la capacidad de atracción sobre las mujeres. Solamente añadiremos que motivos del *Pedro Saputo* pueden rastrearse también en otras obras:

¹³ Ramón J. SENDER, *Los cinco libros de Ariadna*, Nueva York, Ibérica, 1957. Incorpora como primer libro la novela *Ariadna*, México, Aquelarre, 1955.

¹⁴ Marcelino C. PEÑUELAS, *op. cit.*, p. 168, n.

¹⁵ Braulio FOZ, *Vida de Pedro Saputo*, Zaragoza, Guara («NBAA»), 1980. Ed., intr. y notas de F. Ynduráin, p. 71, n. 14.

«la justicia de Almodévar», asociada a una historieta de verdugos que dan garrote y de reos capaces de decir una agudeza en el último momento contada por la tía Ignacia en *Crónica del alba* [I, 25], o la retahíla de insultos que propina el zapatero a la Jerónima en el *Réquiem*,¹⁶ que recogen parte de la divertidísima enumeración que dirige Pedro Saputo a una vieja mal encarada [*Saputo*, 77-78].

Desde este momento las andanzas de Ramiro Vallemediano siguen por otros derroteros, aunque podrían señalarse algunas semejanzas más soterradas. Tras su marcha del convento se incorpora a un circo ambulante, episodio que concluye con la muerte de la «sirena», de la que es causante involuntario. Y marcha a Madrid, donde la primera noche conoce a la Cañamón. Las andanzas de Ramiro en Madrid vuelven a tener un regusto autobiográfico: traba conocimiento con los anarquistas. Su mentor en esos círculos, Graco, recuerda a dos personajes de *Siete domingos rojos*:¹⁷ por el nombre, al activista compañero de Samar en el comité de huelga y en los sabotajes, y por la casa siempre abierta para quien lo necesite, a Germinal García, padre de Star. A causa de su relación con Graco será detenido. También Sender fue detenido por sus actividades anarquistas y novelizó este episodio en *O. P.*, que aparece aquí resumido en la estancia de Ramiro en Carabanchel, donde conoce al Cojo, que será más adelante su contacto con los anarcosindicalistas.

De la prisión le sacará su pariente el duque de L., que lo llevará a su casa y lo convertirá en su protegido. Y nuevamente un episodio autobiográfico: su encuentro en una exposición con el rey Alfonso XIII.¹⁸ Por fin el duque le entrega una cartera de documentos [*Verdugo*, 173 y ss.] en los que se habla de la familia Vallemediano y de sus tristes destinos, relacionándolos por un lado con don Álvaro de Luna y por otro con el Papa Luna.¹⁹ ¿No habrá aquí una alusión a su abuelo José Garcés Luna? No se puede descartar dado el gusto de Sender por estas lucubraciones, como hace en *Monte Odina*²⁰ con su propio apellido.

Sin embargo, el mayor interés de esos papeles radica en que aparece explícitamente la mención de Miguel de Molinos y de su *Guía espiritual*. La presencia de Molinos, bastante generalizada en la obra senderiana, se adensa y concentra en *El verdugo afable*, donde hay no menos de doce menciones del nombre de Molinos sin contar los pasajes donde se hace uso de su doctrina.²¹ El documento clave será un

16 Ramón J. SENDER, *Réquiem por un campesino español*, México, Ed. Mexicanos Unidos, 1968, pp. 65-66.

17 Ramón J. SENDER, *Siete domingos rojos*, Barcelona, Balagué, 1932, pp. 42-43. También, Buenos Aires, Ed. Proyección, 1970, p. 38.

18 Ramón J. SENDER, *Examen de ingenios. Los noventa yochos*, México, Aguilar («Estudios Literarios»), 1971', pp. 17-18. Citado en el texto como *Los noventa yochos*.

19 Ramón J. SENDER, *Monte Odina*, Zaragoza, Guara («NBAA»), 1980, pp. 58 y 316.

20 *Ibid.*, pp. 71 y 283.

21 V. Gemma MANÁ y Luis A. ESTEVE, «Un desterrado, Ramón J. Sender; Miguel de Molinos, un perseguido», en *Desiertos Aragoneses II*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1988, pp. 197-206. Desde un punto de vista filosófico, v.

libro francés cuyo título es *Le quiétiste espagnol Miguel de Molinos (sic)* [Verdugo, 174]. Ramiro lee el libro y encuentra que la doctrina molinosista es una explicación muy clara de los enigmas que hasta entonces se le han planteado:

Esa doctrina aconsejaba la no resistencia interior al mal, el tranquilo envilecimiento por la aceptación de todas las miserias que de fuera llegan al alma hasta sentirse situado en una «soledad irrespirable» en la cual el alma rendida va aniquilándose. [...] [Verdugo, 178]

Este pasaje en el que se hace una síntesis de la doctrina molinosista se halla casi en el centro e irradia a toda la novela por dos vías.

La primera es una alegoría sorprendente, difícil de interpretar si no se pone en relación con la doctrina de Molinos: la visión del molino durante su experiencia onírica en el colegio antes mencionada [Verdugo, cap. II]. La referencia al quietismo se hace a través de una serie de elementos alusivos y simbólicos: 1º El lugar es un «molino»; 2º «abandonado», vocablo clave en la exposición de la doctrina quietista; 3º el molino del sueño fue de la abuela de Ramiro y por los papeles que le entrega el duque Ramiro se entera de que hubo dos Vallemedianos apoyando al heresiarca; 4º el «puñal» de su sueño, que aparece recurrentemente junto con el molino en los momentos de crisis y que puede interpretarse a la luz del siguiente párrafo de la *Guía espiritual*:

40. Aquí te verás desamparada y sujeta a las pasiones de impaciencia, ira, rabia, blasfemia y desordenados apetitos, pareciéndote ser la más miserable criatura, la mayor pecadora, la más aborrecida de Dios y desnuda de toda virtud, con pena casi de infierno, viéndose afligida y desolada por pensar que has perdido del todo a Dios: *éste será tu cruel cuchillo* y más acerbo tormento.²²

Este episodio del molino es, según Peñuelas, una anticipación del sentido global sólo interpretable desde el conjunto, lo que se confirma por alusiones como la siguiente:

Una noche, en su cuarto, Ramiro volvió a abrir la cartera que le había dado el duque y se puso a ojear [sic] los documentos. Buscaba en vano en aquellos papeles algo que suponía que no podría encontrar. Buscaba algún antecedente en relación con el misterio del molino y del halo. Del supuesto halo. [Verdugo, 177]

Finalmente, baste recordar algunos «versículos» de la letanía que pone en labios de un doble suyo viejo y calvo [Verdugo, 42 y ss.] que se le volverá a aparecer en su visita al castillo de Rocafría:

Pilar MORENO RODRIGUEZ, «Miguel de Molinos en la obra de Ramón J. Sender», en *El lugar de Sender. Actas del I Congreso sobre Ramón J. Sender (Huesca, 3-7 de abril de 1995)*, Huesca-Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses – Institución Fernando el Católico, 1997, pp. 409-430.

²² José A. VALENTE, «Ensayo sobre Miguel de Molinos». *Miguel de Molinos, «Guía Espiritual» seguida de la «Defensa de la contemplación» por vez primera impresa*, Barcelona, Barral Ed. («Rescate Textual», 2), 1974, p. 198. Las citas de la *Guía* por esta edición, más asequible.

Y quiero *recogerme* otra vez. Es casi imposible.

Salir del horror *negando la vida entera* tal como la disfrutaba. La tarea era superior a mis fuerzas, pero yo me obstinaba más porque mi obstinación no venía de mí.

Hundido en mis *sombras interiores* ya no espero nada ni a nadie.

De *esa corriente* en la que me encuentro sin saber cómo, se desprende *una fuerza* no antes conocida.

Esa *fuerza* se confunde con mi *abandono* y me hace poderoso.

Realmente todopoderoso, tal como me siento *desde el fondo de mi humildad*.

Puedo confesarlo a voz herida porque *no* es mérito mío.

El uso de conceptos como «recogimiento», «negación de la vida», «abandono» nos sitúa en el núcleo de la doctrina de Molinos.

La segunda vía es aquel libro francés. Se trata de un libro real: una extensa monografía del jesuita francés Paul Dudon,²³ en la que so capa de investigación histórica ataca la figura de Miguel de Molinos convirtiéndolo no sólo en un heterodoxo, sino también en un «disidente» y perseguido político. La fecha de publicación del libro, 1921, coincide con la época en la que se sitúa la acción de la novela y con los años madrileños y ateneístas de Sender:

Yo leía entonces *cosas extrañas en francés* o en español para documentar mi imaginación y alimentar mejor el fuego sagrado de nuestras confidencias. [Se refiere a Valle-Inclán] [*Los noventayochos*, 96]

Y en *Crónica del alba* [III, 121] recuerda también estas lecturas:

Otra cosa extraña hice en la cárcel: *leí teología mística y teosofía*. En la biblioteca había toda clase de libros menos los de Marx o Bakunin. La teología y la teosofía me dieron la impresión de ser algo así como la anarquía de lo absoluto. Era más que divertido. Era orgiástico, especialmente los días de viento en el alero.

Es preciso recordar que a principios de siglo había aparecido en una editorial teosófica la primera edición moderna de la *Guía espiritual*.²⁴ Sabida es la boga que alcanzó el pensamiento teosófico y místico en aquellos años. También es de sobra conocido el interés de Valle-Inclán por todo lo esotérico y su propuesta en *La lámpara para maravillosa* de una estética declaradamente quietista:

²³ Paul DUDON, S. J., *Le quietiste espagnol Michel Molinos (1628-1696)*, París, G. Beauchesne («Études de Théologie Historique»), 1921, pp. XXII + 313.

²⁴ Miguel de MOLINOS, *Guía espiritual. Fue sacada a la luz en 1675 por fray Juan de Santa María, y ahora nuevamente, según su texto, por Rafael Urbano, FTS*, Barcelona, Bibl. Orientalista, s. a. (1906 según P. SAINZ RODRIGUEZ, *Introducción a la Historia de la Literatura Mística en España*, Madrid, Espasa Calpe («Espasa Universitaria», 18), 1984, p. 255. Sainz Rodríguez añade que es una «reproducción extractada del texto castellano». No es exacto, ya que reproduce el texto íntegro a excepción del f. 37, libr. I, cap. V). P. DUDON, *op. cit.*, p. XII, también debe de referirse a esta edición, de la que sólo proporciona dos datos: lugar y colección. El interés por Molinos no decayó y podemos reseñar un estudio y antología —J. DE ENTRAMBASAGUAS, *Miguel de Molinos. Siglo XVII*, Madrid, Aguilar («Bibl. de Cultura Española»), s. a.— y la excelente edición de Eduardo OVIJERO —Madrid, Imp. de Galo Sáez («Bibl. de Filósofos Españoles»), 1935, pp. XL + 194—, que curiosamente también omite el f. 37.

En esta ansia divina y humana me torturé por encontrar el quicio donde hacer quieta mi vida y fui, en algún modo, discípulo de Miguel de Molinos: De su enseñanza mística deduje mi estética.²⁵

Sender, admirador —casi devoto— suyo, cuando escribe su singular ensayo,²⁶ lo hace en buena medida en clave quietista, especialmente al tratar *Flor de Santidad*, la obra donde el componente místico y esotérico resulta de mayor importancia.

Mientras trabaja al servicio del duque conocerá a una rica argentina, Lidia, y reanudará sus contactos con los anarquistas a través del Cojo. Éste en un momento de sus conversaciones afirma:

Nuestro movimiento sigue adelante pero la verdad es que caen los mejores. Todo por unas cuantas cabezas estúpidas que dirigen la cosa pública. Cien cabezas. No más de cien. [*Verdugo*, 184]

Y cuando Lidia lo cita en un *meublé* y le prepara una orgía de sexo y drogas²⁷ nos introducirá en *La noche de las cien cabezas*, fantasía onírica de corte barroco y satírico a la manera del quevedesco *Sueño de las calaveras*. Resulta curioso, si no paradójico, que Sender considere esta obra indigna de figurar entre las suyas²⁸ cuando no sólo se ha convertido en un constituyente de *El verdugo* sino que alguna de esas cabezas la encontramos, al acompañar a Pepe Garcés, en la exploración de las galerías subterráneas del castillo de Sancho Abarca [*Crónica*, I, 102 y ss.].

La aventura acaba en un escándalo silenciado que le obliga a dejar el palacio del duque. Comienza a frecuentar el Ateneo, centro entonces de la vida intelectual madrileña, del que Sender fue tan devoto, rememorando así aquel ambiente que él tan bien conoció. E incluye algunas anécdotas, como la referida al teósofo Roso de Luna y a Valle-Inclán [*Verdugo*, 215-216], recogida después en *Los noventayochos* [195], cuya inclusión en la novela podemos considerar un auténtico homenaje.

Entre tanto siguen sus relaciones con los anarquistas y éstos le encargan una llamada a Sevilla dentro de la organización de un plan —plan Graco— de movilizaciones campesinas. Nuevamente podemos acudir a los recuerdos de Sender: «Más de una vez se ha hecho una huelga general en Cataluña con la orden que yo telefonaba por clave».²⁹ A continuación lo envían a Benalup para realizar un informe de

²⁵ Ramón M.^º DEL VALLE-INCLÁN, *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*, Madrid, Espasa Calpe («Austral», 811), 1974, p. 100.

²⁶ Ramón J. SENDER, *Valle-Inclán o la dificultad de la tragedia*, en *Examen de ingenios...*, cit., pp. 89-208.

²⁷ Motivo tópico de la narrativa «erótica» de los años 20, de un Pedro Mata por ejemplo, y que podríamos ver como epigonal de ciertos motivos de la narrativa modernista.

²⁸ Charles L. KING, *Ramón J. Sender: An Annotated Bibliography, 1928-1974*, Metuchen (Nueva Jersey), The Scarecrow Press, 1976, pp. 4-5, n.º 6.

²⁹ Marcelino C. PLENIAS, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, Madrid, EMESA («Novelas y Cuentos», 59), 1970, p. 85.

lo acaecido allí. Y nuevamente encontramos un libro de su época española: *Viaje a la aldea del crimen*, forma anovelada de la serie de artículos *Casas Viejas*.³⁰

Cuando después de los sucesos de Benalup Ramiro se entrevista con el Cojo, éste le dice:

—¿Sabes qué te digo? Que tú eres el *hombre natural perfecto*. No toleras ninguna doctrina, no haces sino lo que tu naturaleza te inspira en cada instante.

[...]

—No. Todo el mundo está pervertido por las influencias de alguna forma de cultura: religiosa, moral, política, social, etc. Pero tú eres el hombre natural *tan limpio de influencias como el día que naciste*. [*Verdugo*, 279]

Ramiro representa para el Cojo el estado de naturaleza frente al estado social,³¹ lo mismo que Andrenio, al inicio de *El Criticón*, para Critilo. Esta asociación viene avallada por el carácter de fábula moral de ambas obras y la utilización de formas del pensamiento y la literatura barroca como la fantasía *La noche de las cien cabezas*, donde encontramos este pasaje:

Al lado había otras cabezas: la del inteligente que se disfrazaba de tonto porque prevenía demasiado a todo el mundo, la del valiente que tenía que aparentar cobardía para no resultar insolente y la del simple que se había hecho una máscara silenciosa de intrigante para que la gente no entrara a saco en su simpleza.

—A veces no hay nada mejor que sugerir la verdad —decía este último— porque es lo que más despista. Un tonto que se hace el tonto suele pasar por una inteligencia excepcional. Un débil que se hace el débil es tratado a veces con la seguridad de que es un hombre fuerte.

—¿Entonces lo mejor es la simple verdad?

—No, señores. De ningún modo. Si la simple verdad no va cubierta con una verdad compuesta no hace efecto alguno. [*Verdugo*, 196-197]

En el que podemos ver una paráfrasis de la prudencia y ocultamiento gracianos. Además la inserción de aforismos como «Morimos, luego hemos vivido. Vivir no es sino estar en condiciones de morir» [*Verdugo*, 204], que no anda muy lejos de «no es otro el vivir que un ir cada día muriendo» [*Criticón*, III, 262], de Gracián, nos sitúa dentro del pesimismo moral del Barroco.

Antes de ausentarse de Madrid, se acercará nuevamente al pinar de los jesuitas en Chamartín. Una vez allí es llevado a la presencia del padre Anglada, sacer-

³⁰ A propósito de la discutida categorización en novela y reportaje de ambos libros, v. José Domingo DUEÑAS LORENTE, *Ramón J. Sender (1924-1939). Periodismo y compromiso*, Huesca, IEA («Colección de Estudios Altoaragoneses», 40), 1994, pp. 270-285. Tras su fino y documentado análisis queda la conclusión de que *Viaje a la aldea del crimen* no es una novela en el sentido estricto del término. No obstante, la necesidad taxonómica de los que escribimos sobre literatura me invita a dejarla bajo ese epígrafe en el que cabe materia tan proteica, mientras no dispongamos de otro mejor.

³¹ V. Gemma MAÑÁ DELGADO, «Dos visiones del "hombre natural perfecto": Yank/Rómulo», en *El lugar de Sender. Actas del I Congreso sobre Ramón J. Sender (Huesca, 3-7 de abril de 1995)*, Huesca-Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses - Institución Fernando el Católico, 1997, pp. 355-365.

dote anciano y enfermo con fama de asceta y sabio. Con él mantiene una larga conversación [*Verdugo*, caps. XV y XVI] que a nuestro juicio es clave para la comprensión de la obra. En esta conversación Sender por boca de Ramiro censura la violencia e hipocresía de la sociedad, que necesita del verdugo para mantener su orden al tiempo que lo desprecia. Por otro lado el sacerdote le presenta el mal como algo inevitable e inherente a la naturaleza humana y Ramiro concluirá que si el pecado / el mal son inevitables, todos somos culpables: pero ¿de qué? De las muertes y el odio. «[...] todos éramos culpables de lo que estaba pasando. Unos por acción, otros por omisión» [*Conversaciones*, 121] dice Sender a propósito de esta novela. Llevado de su rebeldía, Ramiro le dice:

Pero usted lleva dos mil años en un horrendo círculo vicioso. [...] En él, lo único respetable es ese pobre hombre de las manos espantosas que nada pide a cambio de recibir y acumular sobre su conciencia las claudicaciones, los terrores nocturnos, los crímenes de todos. [*Verdugo*, 290]

Y el padre Anglada:

—El círculo vicioso es la *esfera de la ley divina*. Estamos encerrados en ella como en la esfera del planeta, del sistema solar y del universo. Nunca saldremos de ellas. El ser y el no ser dependiendo el uno del otro. Salga usted de ese círculo vicioso del verdugo, base de la sociedad creada en la filosofía del amor cristiano [...]. Al otro lado, pero dentro todavía de las turbadoras perspectivas del círculo vicioso, comienza el gran misterio. La suprema razón a la que nadie podría llegar nunca. [*Verdugo*, 292]

Tanto los argumentos del anciano sacerdote como los de Ramiro se repiten ampliados años más tarde en la *Parábola de Jesús y el Inquisidor* (1966).³² En el segundo párrafo dice: «Dostoievski nos lo cuenta y comenzaré por parafrasear y extraer ese capítulo de *Los hermanos Karamazov* que falta en algunas ediciones españolas» [87]; pero añade una segunda parte: la respuesta de Jesús, en la que parafrasea y amplifica la *Meditación de Cristo* del mismo Dostoyevski.³³ La parábola que cuenta Ivan Karamazov provoca esta respuesta de su hermano Aliosha, el puro e inocente: «[...] no puede haber un personaje tan fantástico como tu inquisidor. ¿Qué es eso de tomar sobre sí los pecados de los hombres? ¿Quiénes son esos guardadores de secretos que cargan con esa maldición por la felicidad de las gentes? ¿Cuándo se ha visto eso? Conoces a los *jesuitas*, de ellos se habla mal, pero ¿son éstos a los que tú te refieres?» [OC, III, 215a]. Y recordemos que Ramiro se ofrece a tomar en sus manos la culpa y el temor de los hombres en su conversación con el padre Anglada, jesuita, que vive retirado en la residencia de Chamartín de la Rosa, en las afueras de Madrid, y que sólo recibe a contadas personas en su celda de enfermo, lo mismo que

³² Ramón J. SENDER, «Al margen de Dostoyevski. *Parábola de Jesús y el Inquisidor*», *Política* [Caracas] (febrero de 1966), pp. 59-85. En libro, en *Las gallinas de Cervantes y otras narraciones parábolicas*, México, Ed. Mexicanos Unidos, 1967, pp. 87-117; citamos por esta edición. Dos años más tarde en *Novelas del otro jueves*, México, Aguilar («Novela Nueva»), 1969.

³³ Fiodor M. DOSTOYEVSKI, *Obras Completas*, III, Madrid, Aguilar («Obras Eternas»), 1964⁸, pp. 1.628-1.630. Trad. y pról. de R. Cansinos Assens.

el *starets* Zósima —padre y guía espiritual de Aliosha Karamazov—, que se prosternará ante Dimitri al comprender su futuro sufrimiento. Y, para cerrar estas observaciones, una nueva cita de los Karamazov; cuando Aliosha escribe el relato de la vida del *starets* Zósima comienza con estas palabras: «Nací en remoto gobierno del Norte, en la ciudad de V. [...]» [OC, III, 234a], que nos lleva en un vuelo a: «dijo que había nacido en una provincia del norte» [Verdugo, 30]. ¿Casualidad? Quizá.

La presencia de Dostoyevski,³⁴ cuyo nombre no se menciona en ningún momento en la novela, está más dispersa aunque se acumula sobre todo al referirse al tema central de la culpa y la expiación, que son por otra parte tema constante e irrenunciable del atormentado novelista ruso. Pero se extiende también a otros ámbitos. Por ejemplo, el paralelismo entre la doctrina cristiana y el anarquismo que se debate entre Miúsov e Ivan K. tiene su eco en este pensamiento de Ramiro: «En cuanto a las doctrinas anarquistas, le parecían hermanas de las de Jesús, con la diferencia de que los cristianos tenían una filosofía más completa [...]» [Verdugo, 166]. Y si Ramiro se indigna ante la propuesta de quedarse en el convento porque le parece un buen negocio en condiciones fraudulentas, «un truco magnífico» [Verdugo, 287], un fraude merecedor de menos respeto religioso que el verdugo, el cual «sacrifica el último ápice de satisfacción de sí mismo» [Verdugo, 289-290], veamos lo que dice el cínico Fiodor K. al *starets* a propósito de la vida monacal: «Ustedes se refugian aquí a comer coles y se creen justos. Gobios comen, un gobio diario, y piensan con gobios comprar a Dios» [OC, III, 75b]; y lo amplifica al dirigirse al hegúmeno en el capítulo siguiente: «[...] ¿por qué ayunan ustedes? ¿Porque esperan por ello una recompensa en los cielos? ¿Porque por semejante recompensa también ayunaría yo! No, santo monje, conducete bien en la vida, sé útil a la sociedad en vez de encerrarte en un monasterio, donde tienes el pan seguro, y sin aguardar recompensa allá arriba [...] Eso ya es más difícil» [OC, III, 87a].

La novela prosigue con la vuelta al pueblo acompañado de la Cañamón, la cual tras dos noches consecutivas de encerrada lo abandona. Ramiro permanecerá en el pueblo en casa de unos familiares, los Delaput, cuya historia es la incrustación de un nuevo texto senderiano olvidado hasta hace poco, *El vado*.³⁵ Un día, en el Ayuntamiento ve en la *Gaceta* la convocatoria de una plaza de verdugo. La solicita y se la conceden. Se trasladará a Ocaña, donde acabará casándose con Federica Blanca, la hija de su antecesor. En tanto se fragua esta historia se aloja en una casa un

³⁴ Un desarrollo más amplio en Luis A. ESTEVE JUÁREZ, «Ramón Sender y Dostoyevski: algunas coincidencias», en *El lugar de Sender. Actas del I Congreso sobre Ramón J. Sender* (Huesca, 3-7 de abril de 1995), Huesca-Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses – Institución Fernando el Católico, 1997, pp. 367-375.

³⁵ Para la reutilización de esta novela en *El verdugo afable*, José M.^o SALGUERO RODRÍGUEZ, «Más reelaboraciones en *El verdugo afable* y el libro olvidado de Ramón J. Sender: *El vado*», *Alazet* [Huesca], 6 (1994), pp. 261-275. Trabajo minucioso de confrontación de ambos textos, aunque disintimos de la importancia trascendental que asigna a esta novela en la estructura general de la receptora. Tampoco compartimos, lógicamente, sus afirmaciones sobre elementos pendientes de estudio como la influencia de Miguel de Molinos, por ejemplo.

tanto peculiar en la que sus huéspedes disputan de continuo por «una llave» [*Verdugo*, 364], motivo ciego que remite a *La llave*. Aún asistiremos a otro sueño en el que volverá a explayar la doctrina de Molinos. Y realizará su primera ejecución acompañado del verdugo de Burgos, inventor de una técnica que perfecciona el garrote.

Con esto se acaba el periplo de Ramiro y salen del parque del Retiro, donde habían pasado la noche detrás del observatorio, el «mismo lugar a donde Ramiro había ido tantas veces los primeros días de su llegada a Madrid», lo mismo que nuestro autor: «Dormía en el Retiro, en un banco. [...] Me lavaba en una fuente renacentista de mármol que estaba en el Retiro [...], cerca de la puerta de la calle de Alfonso XII» [*Conversaciones*, 75].

Y el relato propiamente dicho de Ramiro Vallemediano ha concluido:

[...] Le pregunté por qué razón se había tomado la molestia de hacerme tantas confidencias, y dijo:

—Porque me di cuenta de que usted necesitaba comprender.

Yo afirmé. Él me preguntó después de una pausa:

—¿Ha comprendido usted?

Yo vacilaba y por fin dije con sinceridad dolorosa:

—No. [*Verdugo*, 369]

Cuando salen a la calle, el duque lo reconoce y organiza la procesión final con el verdugo bajo palio yendo a visitar al padre Anglada que Sender explicaba de este modo: «Es simplemente una alusión a la España de la posguerra. Pero es también un cuadro surrealista en el cual se disuelve la acción. Como todo es tan brutalmente negativo en todas las guerras, hay que recurrir a lo inverosímil al final. Porque siempre que nos encontramos [...] ante el mal [...] la única defensa es hacer esa realidad inverosímil y salvarla» [*Conversaciones*, 123].

En todo este recorrido hemos ido señalando cómo en la vida de Ramiro Vallemediano se van entrelazando la pura invención con materiales autobiográficos hasta formar un todo complejo en el que se nos presenta una visión de la España de los años anteriores a la guerra civil al tiempo que se plantea una problemática de clara resonancia moral y existencial.

Los elementos autobiográficos que Sender endosa a Ramiro Vallemediano corresponden a lo que podríamos llamar su período de formación. El límite de este período vital quedaría fijado por el relato marco: la ejecución y posterior encuentro con el verdugo, que, como ya hemos dicho, se sitúa en su período inicial de redactor en *El Sol*, antes de la aparición de *Imán*. Esta materia autobiográfica puede agruparse así: 1) Episodios y paralelismos autobiográficos conocidos o identificables. 2) La conversión en parte de la vida del personaje de alguna de sus obras anteriores a la guerra, lo cual amplía el límite temporal hasta los años de la República, en los que aparecen novelas como *Siete domingos rojos* o *La noche de las cien cabezas*. Las dos obras posteriores a 1939 —*La llave* y *El vado*— se integran como motivos secunda-

rios. 3) Las lecturas —declaradas o no— que se incorporan orgánica e indisolublemente a la obra y que debieron de ser de gran importancia tanto en su formación literaria como en su pensamiento. Consideramos las obras propias, lo mismo que sus lecturas, como elemento autobiográfico irrenunciable en quien desde tan joven manifestó su decidida vocación de escritor. Pero es que además, preguntado Sender por esta reutilización de materiales, dice: «Son partes de la confusa experiencia vital, documentales más o menos» [*Conversaciones*, 123]. Mientras que en carta a Peñuelas afirmaba que «Lo de la escuela debía ir a *Crónica* por ser autobiográfico»,³⁶ lo que implica que, si bien hay elementos de ese tipo, la novela no lo es en sentido estricto.

Que Ramiro Vallemediado es una proyección de nuestro escritor en determinados aspectos es algo evidente. Bastaría con los tres versículos que recogíamos al principio, en los que evocaba la muerte de su madre y el fusilamiento de su esposa y hermano, para confirmárnoslo. Pero al mismo tiempo ya hemos visto que la novela no tiene una intención autobiográfica, es más, Sender califica a Ramiro de «carácter metafísico puro» [*Conversaciones*, 123]. Para conseguir ese «carácter metafísico» necesita un distanciamiento que no se daría en el caso de que predominara lo autobiográfico, que por otra parte necesita como elemento compositivo interno.

Un modelo para resolver el problema de construir un carácter metafísico y una novela alegórica es el de Gracián en *El Criticón*, donde —no lo olvidemos— partiendo de una fuente ajena, *El filósofo autodidacto* de Aben Tofail, se relata la trayectoria vital de dos personajes en los que se encuentran elementos autobiográficos del autor, como su estancia en Huesca, y también un completo recorrido por su trayectoria espiritual y de escritor. También vemos que Sender parte de una fuente preexistente, la *Vida de Pedro Saputo* de Braulio Foz. Curiosamente, pese a la evidencia, se tardó bastante en señalarlo. Las explicaciones son variadas y adolecen de considerar la obra desde una lectura previa de *Crónica*, de la cual la consideran una especie de suplemento fallido, cuando es un hecho que en el momento de publicarse *El verdugo afable* aún no se había editado más que el primer cuaderno de Pepe Garcés e *Hipogrifo violento* no aparecería hasta dos años después.

Si intentamos explicar la elección de la historia de Saputo como soporte inicial, podemos aventurar algunas motivaciones. El partir de una fuente conocida, de la que el autor se aparta progresivamente, le permite obviar el autobiografismo estricto y objetivar en la fábula sus experiencias. Por otra parte, si desea crear un personaje al margen de la sociedad, Pedro Saputo se lo ofrece hecho: un hijo natural, un borde. Ciertamente que los tiempos han cambiado, pero hasta no hace tanto e incluso ahora recordemos cuál es el peor insulto que se propinan los españoles. Además la misteriosa desaparición final de Pedro Saputo admite sin violencia cual-

³⁶ Marcelino C. PEÑUELAS, *La obra narrativa...*, cit., p. 168, n.

quier desarrollo posterior: el eclipse para la vida civil convertido en verdugo y el reencuentro con el duque al cabo de los años.

En su trayectoria vital Ramiro se va a enfrentar a todo un cúmulo de crímenes involuntarios e iniquidades que le harán plantearse el problema de la culpa y de la inevitabilidad del mal, lo que lo convierte en un inocente en medio de sus iniquidades y en medio de una sociedad de la que se siente al margen. Esta triple problemática se aborda desde una relación dialéctica con tres obras cuya importancia hemos resaltado al correr de la obra: *El Criticón*, la *Guía espiritual* de Miguel de Molinos y *Los hermanos Karamazov*.

Estas dos últimas dan pie a plantearse y explicarse lo que consideramos el problema central de la obra: la conciencia de culpa y la inevitabilidad metafísica del mal que será el no-ser, pues no otra cosa resulta el pecado. Cuando Dimitri K. asume el castigo por la muerte de su padre, que él no ha cometido, lo hace porque se reconoce culpable de otras faltas por las que no se le juzga, aunque por otro lado se considera inocente, porque se ve imposibilitado para obrar de otra manera impedido por una fuerza superior a la suya: en realidad se siente inocente, pero asume la culpabilidad general. Esta imposibilidad de resistir al mal, este aceptar con humildad la propia vileza anonadándose será la explicación al problema que propone Miguel de Molinos y que Ramiro medita repetidamente. Como propone el inquisidor dostoyevskiano, si las gentes renuncian a su libertad, él (ellos) cargará con la responsabilidad del orden social, como el verdugo es la base de un orden social que, basándose en el mal absoluto —la muerte de un semejante—, consigue un relativo bien: la tranquilidad de conciencia del resto.

A ello se añade que coincide con Gracián en la idea de la sociedad como algo contra lo que hay que defenderse ocultando la propia realidad con una «verdad compuesta», al mismo tiempo que considera que «Vivir no es sino estar en condiciones de morir». Radical pesimismo, visión desoladora, desolada, desengaño que encuentran su afinidad en el desengaño barroco de la picaresca y *El Criticón*. Como éstas no son sino unas novelas de camino —iniciáticas— que en nombre del idealismo ético desengañado propio del Barroco desvalorizan la vida, la vacían y la aniquilan mediante un lenguaje semejante al ascético, pueden servir de guía para la construcción de esta fábula del desengaño moral. Por ello, ante la petición del periodista Sender, le parece oportuno no tomar su relato «por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona».³⁷ Pero como el personaje no es un pícaro cínico debe seguir otro modelo y lo encuentra en una novela de camino de corte apicarado, cuyo protagonista es un personaje *proverbial* aragonés que desde su nacimiento mantiene una relación distante y peculiar con la sociedad.

³⁷ *La vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, Madrid, Castalia («Clásicos Castellanos», 58), 1974. Ed. de Alberto Blecuá. «Prólogo», p. 89.

Novela resumen de nuestro autor la llamó Ricardo Senabre. Y ciertamente lo es, pero no sólo por los elementos anecdóticos de carácter personal que en ella se incluyen, sino porque en esta novela se pueden apreciar integrados todos los procedimientos y elementos que a lo largo de su vida Sender utilizará para la composición de su obra literaria.

En primer lugar sus propias experiencias vitales, el elemento autobiográfico por excelencia según la tradición clásica del género. Luego, las experiencias ajenas, que al ser presentadas desde la óptica del periodista se convierten en cierto sentido en experiencia propia, puesto que son consecuencia de su actividad profesional.

Por otro lado hallamos una proyección deliberada de sus experiencias literarias como autor y como lector. Como autor su propia obra cobra una nueva dimensión al convertirse en parte de la biografía de su personaje y contribuye al tono autobiográfico del mismo. Como lector, sus lecturas manifiestan dialógicamente la problemática moral y metafísica del personaje, que no es sino su propia problemática.

No nos puede extrañar que tantos la hayan calificado de autobiográfica, aunque no lo es por los aspectos externos, mera apoyatura narrativa, sino por ser un recorrido por el devenir de su propia conciencia de hombre o, por decirlo a su modo, de su «hombría».

Llegados a este punto, nos podemos plantear el sentido de la obra que declara el autor: «Durante la guerra civil todos éramos culpables de lo que estaba pasando. [...] Mi culpabilidad era por omisión. [...] Entonces, al final de la guerra me sentía culpable y sigo sintiéndome culpable. [...] *El verdugo afable* es simplemente la aceptación de la miseria que representa la violencia como base de una organización social que tiene un sentido restrictivo del orden y terrorista de la justicia» [*Conversaciones*, 121-122]. Se trata de la aceptación resignada y absolutamente pesimista de una realidad que se siente incapaz de cambiar y que asume. Este pesimismo coincide con el pesimismo de nuestra literatura barroca, lo que, sumado a una composición en la que se juega con la autobiografía, la literatura y la invención, si por un lado ha hecho decir que es una novela barroca, por otro nos recuerda aquello de las «falsas memorias verdaderas», como califica Ramón Sender a *Monte Odina*.

En resumen, si quisiéramos explicar a qué presupuestos estéticos responde *El verdugo afable*, podríamos decir que utiliza «certes formes, certs procediments, per tal que els més maliciosos, o els més aguts, es pensin que he posat en el meu heroi algunes coses meves. De vegades, sabeu?, convé desorientar una mica al lector. Sí, això pot ésser un dels ingredients del art. En el fons, avui és la millor manera de fer interessant un llibre. En la nostra època de decadència, plena de *blasés* i d'*excitats*, l'autor necessita molts trucs, moltes manetes per fer-se llegir. El públic és tan llamener de confessions i d'autobiografies! [...] A més, us penseu que una novel·la pot ésser art pur? No, la novel·la és un gènere híbrid. No ha pogut rompre encara el fil

umbilical amb la vida». Como explica Andreu Patra, fingido narrador, al autor Puig i Ferrerter —novelista a lo ancho como Sender— en la «Introducció general» a *El Pel·legrí apassionat*.³⁸

³⁸ Joan PUIG I FERRETER, *El Pel·legrí apassionat (L'aventura)*. I. *Janet vol ser un heroi*, Perpiñán, Ed. Proa («Bibl. A tot vent»), 1952, p. 21. Se trata del primero de un impresionante ciclo novelesco de doce volúmenes, escrito y publicado también en el exilio. El texto traducido dice: «ciertas formas, ciertos procedimientos, a fin de que los más maliciosos o los más agudos, se piensen que he puesto en mi héroe algunas cosas mías. A veces, sabe, conviene desorientar al lector. Sí, eso puede ser uno de los ingredientes del arte. En el fondo, hoy es la mejor manera de hacer interesante un libro. En nuestra época de decadencia, llena de gente hastiada y exaltada, el autor necesita muchos trucos, mucha habilidad para hacerse leer. ¡El público es tan laminero de confesiones y autobiografías! [...] Además, ¿piensa que una novela puede ser arte puro? No, la novela es un género híbrido. No ha podido romper aún el cordón umbilical con la vida».