

## EL PRIMER SENDER (II)

José-María SALGUERO RODRÍGUEZ

### O. P. Y LA IDEOLOGÍA DEL MOMENTO

Esta obra literaturiza otra experiencia biográfica del joven Sender, su paso por la cárcel Modelo, en la que estuvo detenido tres meses en 1927, acusado de conspirar contra la Dictadura de Primo de Rivera. El propio Sender se refiere muy a menudo en sus libros a este episodio:

[...] una noche, en 1927, la policía me arrestó a las cuatro de la mañana y me llevó a la cárcel. Varios oficiales de artillería que conspiraron conmigo en aquella ocasión y que fueron encarcelados en prisiones militares una vez iniciado el movimiento y declarado el estado de guerra, se vieron ante un tribunal que pedía para ellos la pena de muerte. Fueron condenados a muerte y yo [a quien sus defensores echaban la culpa de todo] vi que podía ser también condenado a muerte y ejecutado.<sup>1</sup>

Se trata de una novela sin apenas trama argumental. Describe más que narra la estancia de un personaje, denominado el Periodista, en la cárcel y sus relaciones y conversaciones con otros presos. Sólo dos hechos más o menos narrativos sobresalen del hilo novelístico: al Periodista, como a otros presos, lo encierran en los calabozos de castigo como represalia por una protesta y al final de la obra son liberados los presos sociales para que participen en una rebelión controlada por las fuerzas de represión; en el último capítulo se cumplen las condenas a muerte.

Los tres personajes esenciales y que constituyen los tres puntos de vista desde los que se accede al texto son: el Periodista, el Viento y un narrador omnisciente, que a veces se diluye y a veces se identifica con el Periodista o el Viento. En cuanto al Viento, constituye el factor lírico y simbólico que crea un mundo novelístico original, componente habitual y paradójico del realismo crítico de la época y en espe-

---

<sup>1</sup> Ramón J. SENDER, *Los niveles del existir*, Nueva York, Las Américas, 1963. Cita en *Crónica del alba-2*, Alianza, Madrid, 1971, p. 421.

cial de la narrativa senderiana. En este caso, el Viento simbolizaría la esperanza, la libertad, el fin de la represión. Y Sender mismo ha reconocido este símbolo como procedente de su propia realidad:

Recuerdo que estando preso pude yo ver plasmada la libertad por vez primera en el viento que removía las ramas de un árbol lejano. Nunca había podido materializar hasta entonces la libertad en un hecho físico ni como símbolo ni como alegoría.<sup>2</sup>

El símbolo le quedó marcado con tanta fijación que seguirá apareciendo a menudo en la obra de Sender. Pero ya antes lo había utilizado en *Imán*, donde se decía que «[a]l hombre encerrado, encarcelado, la imagen más exacta de la libertad se la da el viento».<sup>3</sup>

Como sucede con otros libros, también se pueden rastrear en este caso los antecedentes sentimentales de *O. P.* y remontarlos a un artículo que Sender publicó en el diario *Solidaridad Obrera* el 12 de octubre de 1930, en el que llevaba colaborando sólo semana y media con su sección «Postal política», que mantendrá hasta junio de 1932. En dicho artículo, Sender, como en casi todos los de aquellos días, trata de desenmascarar el régimen del general Berenguer como un intento fallido de continuidad de la dictadura monárquica:

La ley de Orden Público es la única que la monarquía mantuvo durante los seis años de absolutismo. Para esa ley hubo respeto y acatamiento en todos los instantes y en todos los sectores de la dictadura. [...] En los volantes de «conducción» de presos y en el lugar donde debe inscribirse el delito del que se les acusa, figuraban, invariablemente, esas dos iniciales: O. P.<sup>4</sup>

Es lógico que Sender recordara tan bien la omnipresencia de la famosa ley, si le debía meses de cárcel e incomodidades. Pero esta cita es además interesante por cuanto adelanta la fijación del autor sobre las iniciales O. P. como símbolo lacónico de todo el caudal represivo de que hacía uso y abuso el régimen, iniciales que luego utilizará para el título de la novela.<sup>5</sup> Pero hay otro texto anterior, que concreta los temas que luego desarrollará la novela y además aporta cierta información sobre originalidad o atribución textual. Se trata del artículo de Sender «Valle Inclán, la política y la cárcel», en el que entre otras cosas reproduce palabras del escritor gallego sobre el paso de éste por la cárcel:

—Hay allí —dice Valle Inclán— jerarquías como en la llamada sociedad libre. La más poderosa la forman los *estafadores*. Suelen estar poco tiempo: los visitan sus abogados, depositan fianza y son puestos en libertad. La segunda, *los reos de sangre*. Pasean por los patios como *toreros* por la calle de Sevilla. En tercer lugar, los presos *políticos*. Después los quincenarios y, finalmente, los presos por delitos *sociales* [...] Entre estos últimos, se

2 Ramón J. SENDER, *Ensayos sobre el infringingimiento cristiano*, Méjico, EMUSA, 1967, p. 156.

3 Ramón J. SENDER, *Imán*, Madrid, Cenit, 1930, p. 179.

4 Ramón J. SENDER, «Postal política», *Solidaridad Obrera* [Barcelona], 35 (12 de octubre de 1930).

5 Ramón J. SENDER, *O. P. (Orden Público)*, Madrid, Cenit, 1931.

encuentra *lo mejor* de cada familia. Honradez, inteligencia, dignidad, cultura. Socialistas, *comunistas, sindicalistas*; las pocas grandes *individualidades* que quedan *en España*. Casi todos están en la quinta galería, la peor, la más malsana.<sup>6</sup>

Se nos ofrece aquí toda una serie de temas que recogerá y desarrollará posteriormente la novela: en primer lugar la «jerarquía» o amplia gama del panorama carcelario —estafadores, criminales, políticos y sociales—. Sender los tratará por extenso a todos y, como en la cita que atribuye a Valle, preferirá a los últimos. Además incidirá en las mismas características que apunta Valle: poderosos los estafadores, presumidos los criminales. La frase de los «toreros» parece dedicada incluso a un personaje concreto de *O. P.*, el Copón, cuya personalidad, o falta de la misma, responde con exactitud al símil referido. En *O. P.* el Copón «[h]ubiera querido ser Hernán Cortés, Napoleón o, por lo menos, un torero famoso» (p. 52).

Y en cuanto a los presos «sociales», en muchas ocasiones Sender también enumera las familias ideológicas, aunque suprimiendo a los socialistas, por quienes en general nunca sentirá gran estima política y manteniendo la misma denominación de «sindicalistas» para el grupo que también podría llamarse «anarquistas» o «anarcosindicalistas». Pero hay aún más similitudes entre las palabras de Valle y *O. P.*; precisamente un par de páginas después de hablar del Copón se alude a otro personaje, al Bibliotecario, que dice al Periodista: «—Creo que vienen a la cárcel las mejores *individualidades de España*» (p. 57).

Y también desarrollará *O. P.* otros temas apuntados en el artículo, como el uso de vocablos de germanía o el análisis de los grafitos en la pared de la celda. No cabe duda de que en el texto anterior estaba el germen de la novela, pero en palabras atribuidas a Valle Inclán. Pudo suceder que las palabras e ideas de Valle quedaran tan marcadas en la mente de Sender que poco después las utilizara en su libro o que dichas palabras e ideas estuvieran ya bullendo en la motivación escritora de Sender y se las atribuyera a Valle, aunque éste no las dijera exactamente así. En una época en que los entrevistadores no usaban obviamente grabadora y teniendo en cuenta la amistad que unía a ambos escritores, no resulta nada extraño que uno usara palabras de otro o le atribuyera las propias.

En cualquier caso, poco después estas ideas germinales empezarán a plasmarse en texto novelado, que comenzará a publicarse en *La Libertad* en marzo de 1931 con el título de «El viento en la Moncloa».<sup>7</sup> Aparecerán sólo los tres primeros capítulos de los veinte que integran la novela, con ciertas diferencias con respecto al

<sup>6</sup> Ramón J. SENDER, «Valle Inclán, la política y la cárcel», *Nueva España* [Madrid], 3 (1 de marzo de 1930), pp. 14-15. Cursivas mías.

<sup>7</sup> Ramón J. SENDER, «El viento en la Moncloa. Prólogo en la primera galería», *La Libertad* [Madrid], 3425 (12 de marzo de 1931), p. 3; «Notas de la cárcel. El viento en la Moncloa II. Los grafitos, el Piculín y otra vez el viento», *La Libertad* [Madrid], 3430 (18 de marzo de 1931), p. 3; «Notas de la cárcel. El viento en la Moncloa III. Incomunicación. Diálogo del viento. El juez y la ilusión», *La Libertad* [Madrid], 3443 (2 de abril de 1931), pp. 3 y 4.

texto editado como libro. El título original aún no hace referencia a la ley de Orden Público; recordemos que en marzo aún sobrevive el régimen monárquico y la censura era reticente, en especial en estos temas y con mayor dureza en los periódicos y con las elecciones a la vista. Tanto es así que precisamente una de las frases nuevas, que no aparecían en «El viento...» por la censura, alude claramente al tema: «Toda España padecía esas dos letras como una marca bordada con balduque sobre el corazón: O. P.» (p. 14).

Sender a finales de 1930 colaboraba en *Solidaridad Obrera*, para entonces ya no trabajaba en la redacción de *El Sol* y las repercusiones editoriales de *Imán* le hicieron entrever la posibilidad de dedicarse a la literatura. En marzo de 1931, aprovechando una de las numerosas suspensiones que sufrirá en su andadura el diario cenetista barcelonés, Sender comienza a redactar «El viento...» y a publicarlo por entregas en *La Libertad*, donde a la sazón ya había aparecido también en diez entregas lo que posteriormente sería *Teatro de masas*.

Es de suponer que estas entregas se publicaran antes de estar terminado el libro, a juzgar por la enorme cantidad de correcciones a que el autor somete el texto publicado sólo pocos meses antes. Incluso se podría aventurar que la novela podría haber sido de tono distinto si los sucesos políticos hubieran sido otros. Efectivamente, los tres primeros capítulos, publicados aún bajo el régimen borbónico, aunque en franca decadencia, son bastante más suaves que los diecisiete restantes, más contundentes en la denuncia del régimen carcelario. Con todo, el libro está ideado para ser publicado durante y contra la monarquía; luego, los acontecimientos se precipitaron. Podemos seguir día a día los pasos:

En febrero de 1931 Sender no llegó a incluir ni un solo día su crónica habitual en *Solidaridad Obrera*. A principios de marzo se decide a comenzar la publicación de sus experiencias de cárcel. Satisfecho por el efecto propagandístico de denuncia conseguido con *Imán* y animado por el ambiente de vertiginosa decadencia en que se hunde el régimen monárquico, concibe la narración de dichas experiencias en un registro mitad denuncia política, mitad creación lírica. Las dos primeras entregas se publican el 12 y el 18 de marzo; a ese ritmo tocaba la tercera para finales de marzo. Pero para entonces se reabre *Solidaridad Obrera*, donde Sender publica el 26 y el 29. Apenas hay tiempo para que aparezca la tercera entrega en *La Libertad* el 2 de abril; luego, la campaña electoral se encrespa, llegan las elecciones y la proclamación de la República. El ambiente político madrileño estaba muy caldeado y Sender debía dar cuenta de él a sus lectores del diario catalán: en la primera quincena de abril publica su crónica «Postal política» en diez ocasiones; teniendo en cuenta que salían seis números semanales, aparece prácticamente a diario. No hay tiempo para «El viento...». Después de la proclamación de la República, las circunstancias son otras y el planteamiento general del libro también varía. La denuncia del régimen caído será más virulenta; pero el cauce de difusión pasará del periódico al libro, toda vez que la urgencia del efecto propagandístico ya no es tan necesaria.

Estos tres primeros capítulos presentan exhaustivamente al Viento como símbolo de la libertad y como personaje encarcelado. En el resto de la novela seguirá apareciendo, pero reducida su presencia ante la irrupción de los personajes reales, que en contrapartida apenas intervenían en «El viento...». El supuesto protagonista es un personaje, al que primero se le llama «muchacho» y después «recluso» pero del que no sabemos nada más, ni siquiera si podemos identificarlo con el auténtico protagonista, el Periodista, que aparece en el capítulo V. Si tenemos en cuenta que Sender fue encarcelado a los 26 años, se trataría de un muchacho relativo, aunque ya es conocida la tendencia del autor a rebajarse años en sus novelas «de joven». En el capítulo II sí aparece un personaje, el Piculín, propio del ambiente carcelario y que recuerda o, mejor dicho, precede sorprendentemente al enano Elena de *El rey y la reina*. De todas formas, apenas ofrece un carácter marcado, al contrario del resto de los personajes —el Periodista, el Copón, el Curro, el Cojo, etc.—, lo cual pone de manifiesto una nueva diferencia de «El viento...» con respecto a *O. P.*

Un episodio de este capítulo II ofrece concomitancias innegables con otro de Jarnés, que podrían ser casuales o no. En *O. P.* el muchacho está leyendo un folleto subversivo que alguien ha dejado en el jergón de la celda, luego se pone a leer los grafitos de la pared (pp. 16-17). Un año después Jarnés publica *Lo rojo y lo azul*, donde un soldado de imaginaria también está leyendo un panfleto revolucionario, que alguien ha dejado en el libro de servicio, y luego comienza a leer otra cosa (una carta).<sup>8</sup>

En el capítulo III visita al recluso el juez militar. En el capítulo IV los reclusos oyen misa desde las celdas —cada uno según su color ideológico—; se trata de otro capítulo con mucha reflexión abstracta; se parece más a los tres primeros que al resto, por lo que muy bien podría haber estado redactado a principios de abril, aunque no se llegara a publicar. Además hay otro dato: se menciona «la pata de madera de X., acusado de matar a un cardenal y gran paseador de celdas y patios» (p. 30), personaje que aparece mucho a partir del capítulo VI pero nombrado con su alias —como el resto de los reclusos—, el Cojo, sin necesidad de iniciales anónimas. En otro orden de cosas un recluso anónimo dice una frase que ya aparecía en el mencionado artículo sobre Valle Inclán en Nueva España: «Aquí viene muy buena gente» (p. 30).

En el capítulo V los personajes, el Periodista, el Profesor, tienen ya nombres reales y se van construyendo una personalidad coherentemente literaria. El Profesor abre el tema del suicidio, que será recurrente para toda la obra de Sender, desde *Viance*, que se lo plantea en algún momento, hasta *Nocturno de los 14*, libro enteramente consagrado al suicidio. En este capítulo además se habla del «dinamococo»

<sup>8</sup> Benjamín JARNÉS, *Lo rojo y lo azul*, Zaragoza, Guara, 1981, pp. 115-116 (Madrid-Barcelona, Espasa Calpe, 1932).

como bacteria causante del mismo (p. 37), teoría que desarrollará un año más tarde un artículo de Sender en *La Libertad*.<sup>9</sup>

Los capítulos siguientes (VI a IX) mantienen la coherencia con el anterior, separándolo de los cuatro primeros. En todos ellos se va presentando a los personajes, agrupándolos por tipos de reclusos e individuos de lo más pintoresco o novelesco: el Profesor, que le hace un vaso de lata a los nuevos y se identifica con las posturas de la dirección; el Copón, asesino por pura jactancia; el Cojo, sindicalista acusado de matar a un cardenal; el Bibliotecario, humilde y erudito; el Cebrá y otro abogado, acusados por estafa, a los que se les adosa el Tripa, «toacor» de guitarra, los homicidas —el Curro, el Ceneque y el de la Hostia—, etc. Estos personajes son presentados a la luz de sus conversaciones en el patio de la cárcel, microcosmos simbólico de España.

Se llega así al capítulo X, que rompe la cotidianeidad de los reclusos: el obispo visita la cárcel, el Curro —homicida que ha aglutinado tras de sí a algunos presos sociales— protesta por la mala calidad del pan. Acabada la visita, son apaleados los considerados cabecillas de la protesta y encerrados en las celdas de castigo. La siguiente realidad carcelaria (capítulos XI a XV) es descrita desde la oscuridad de los calabozos. Antes de la represión y aún en el capítulo X el Periodista reflexiona largamente sobre su pasado, su presente profesional e ideológico y la esperanza emocional de un nuevo futuro con palabras que lógicamente responden más al Sender de 1931, liberado de *El Sol* y del régimen monárquico, que al Sender encarcelado de 1927:

Desde los catorce años vivo de mi trabajo luchando y esforzándome al mismo tiempo para seguir educándome. Ha sido preciso destruir primero toda la engañosa y falsa educación del hogar y comenzar después a reconstruir lentamente [...] No hay ya impulsos sentimentales, sino la fe sencilla y honda. Aquellos versos adolescentes sobre la tumba de Rosa Luxemburgo, aquella tendencia a la amistad de los desvalidos porque en su vencimiento veía la fuerza de mañana, ha perdido su fondo de ternura [...] sucia epopeya de Marruecos, trabajo oscuro y forzado en la Prensa capitalista con la disciplina de lo cerril. (pp. 80-81)

Después de leer lo anterior, no cabe duda del carácter autobiográfico del personaje del Periodista y por lo tanto de sus vivencias carcelarias. Otros episodios autobiográficos se relacionan en esta parte de la obra. En el capítulo XII visita al Periodista su madre y ambos recuerdan el episodio en que el protagonista, de chico, socorrió al ciego Alifonso, a quien otro chico le había matado el lazarillo.

En estos capítulos (XI a XV) el Periodista sólo se relaciona con los otros reclusos de los calabozos de castigo, como el Chavea —a quien han maltratado despiadadamente y que acabará muriéndose—, el Curro —que trata de amaestrar a las ratas—, el Cojo —que reflexiona sobre el futuro utópico— o el Ceneque. En cuanto

<sup>9</sup> Ramón J. SENDER, «Dinamococo», *La Libertad* [Madrid], 3095 (25 de septiembre de 1932), p. 1. Reproducido en *Proclamación de la sonrisa*, Madrid, Pueyo, 1934, pp. 69-72.

a las reflexiones sindicalistas del Cojo, son interesantes por cuanto aportan unas observaciones sobre las Federaciones de Industria que parecen referirse más bien a la postura heterodoxa de Sender dentro de la CNT, organización en la que durante mucho tiempo se debatió la preponderancia de dichas Federaciones de Ramo de estructura vertical o la de las uniones locales de estructura federativa. La postura de Sender a estas alturas, como la del sector más reformista o economicista de la Organización, se inclinaba por las Federaciones de Industria. En este caso a través del personaje del Cojo:

Si me oyeran los compañeros —piensa— me tomarían por comunista y me vería negro para defenderme. Pero yo creo que hay que racionalizar el anarquismo, quitarle dogma y darle una flexibilidad que aumente su eficacia. Sin una flexibilidad política nadie puede destruir el poder capitalista y mucho menos hacerse con él. (p. 116)

Reflexiones similares, desviadas de la ortodoxia anarcosindicalista, volverán a aparecer en *Siete domingos rojos* y serán importantes para analizar la futura evolución ideológica y posicionamiento político del autor. La mencionada bifurcación ideológica se ejemplifica en la novela con la aparición de un nuevo personaje, que es también encerrado en los calabozos de castigo, el Chino, un activista puro a quien se «interroga» para que denuncie a los otros miembros de un comité de huelga e incluso se le mete un soplón en la celda para sonsacarle información (cap. XV). El alineamiento ideológico de los dos personajes, el Chino y el Cojo, representantes de las dos opciones tácticas dentro de la CNT, se aclara (p. 132) y el Periodista toma partido por el Cojo, es decir, por las tesis reformistas y pragmáticas.

Al salir del calabozo (caps. XVI a XIX), el Periodista asiste de nuevo a la vida cotidiana de la cárcel y son liberados una cincuentena de presos sociales para que participen en un complot revolucionario controlado por el Estado, que necesita justificar más represión. Se desvelan, pues, las tramas ilegales y provocadoras del sistema. La obra termina con el capítulo XX, en el que se asiste al suicidio del Chino y a las ejecuciones de los otros tres condenados por el complot. Se trata de dos temas —suicidio y ejecuciones— habituales en la obra de Sender. Con el cumplimiento de las condenas, la situación social se ha solucionado, España se ha salvado. Es el digno colofón de toda la represión carcelaria. Por cierto que las tres condenas presentan el complot como un hecho real de los últimos días de la Dictadura, los sucesos de Vera de Bidasoa, toda vez que los detalles de la ejecución coinciden con la veracidad, tal como aparece en un libro de José Peirats, por ejemplo, quien da los nombres de los condenados, por los que podríamos identificar al personaje del Chino como Pablo Martín:

[...] pese a la dimisión del fiscal, pidió y obtuvo la condena y ejecución capital de tres de los encartados: Pablo Martín, Enrique Gil y Santillán. El primero se suicidó, en presencia de sus verdugos, arrojándose al patio de la cárcel desde lo alto de la galería.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> José PEIRATS, *La CNT en la revolución española*, París, Ruedo Ibérico, 1971, t. I, p. 38.

La novela no ha suscitado la atención de los críticos; aunque muchos la mencionan, pocos hablan de ella y casi ninguno por extenso, fluctuando entre los dos extremos interpretativos —reprochar el lirismo, ensalzar el realismo crítico—. Lo cierto es que nos encontramos ante una novela construida a base de episodios conversacionales, con distinta argamasa en los cuatro primeros capítulos que en los restantes y con una trabazón íntima entre los dos aspectos de la realidad —el visible y el lírico—. La estructura episódica ya nos la habíamos encontrado en *Imán*, donde además existía un eje narrativo central que funcionaba como argumento y que aquí apenas enlaza seis capítulos por un lado —la protesta por el pan y los calabozos— y tres por otro —libertad de los presos gubernativos y complot—. Como en *Imán*, el cuidado estilístico desborda la intencionalidad de denuncia, aunque la imaginería metafórica se ve recortada por la necesaria austeridad del marco ambiental. Se mantiene, con todo, el simbolismo de todo el aparato retórico. Como dice Kessel Schwartz:

In *Orden Público*, which concerns the death of liberty as well as the death of prisoners, birds, both live and dead, presage danger or death. «El tedio de la cárcel era negro, pesado, agorero. Tedio de las alas del búho, en las noches que presagian tormenta».<sup>11</sup>

El tremendismo, aunque presente, cambia de significado. En *Imán* era causa y efecto del grado extremo de condiciones de subsistencia o supervivencia y humillación a que se veía sometido el protagonista. Aquí no se sobrepasa continuamente el límite del esfuerzo humano. Lo tremendo de lo denunciante radica en lo absurdo de la represión —paliza y malos tratos al Chavea—, que sólo con las cuatro condenas del último capítulo se hace sangrienta. En *O. P.* el tremendismo no es realista, sino abstracto, ideológico; la falta de libertad se utiliza como excusa para teorizar sobre el Estado, la revolución, la vida, etc.

Pero lo esencial de *O. P.* es la teoría que rezuma sobre el hecho de la represión. Ya desde el artículo sobre Valle Inclán, Sender deja claro que la cárcel era para todo español en aquellos tiempos un deber cumplido o por cumplir. En *O. P.* la represión ofrece una doble vertiente; por un lado sustenta el edificio del Estado, por otro proporciona una motivación a los desheredados por el Estado para luchar contra él, y esa lucha prescinde de las diferenciaciones coyunturales que pudiera adoptar el Estado y que, a pesar de su reciente actualidad, ya no deslumbran al autor:

¡Pegad, pegad a los presos indefensos! Vuestro deber es sembrar los odios y fecundarlos con sangre. Esa sangre es viva y roja y os ahogará un día. Traeremos la república, pero ¿y qué? La república no borra la sangre de los patios de las cárceles, de las losas de la calle, de la cal cáustica de las paredes donde se fusila. Sembrad, sembrad los odios. Es vuestra misión inconsciente como la del torrente es limar la roca y la del río fecundar las márgenes. (p. 88)

<sup>11</sup> Kessel SCHWARTZ, «Animal Symbolism in the fiction of Ramón Sender», *Hispania* [Appleton], XLIV, 3 (septiembre de 1963), pp. 497-498.

A poco de instaurarse, pues, el nuevo régimen republicano, Sender ya tiene muy claro que éste no va a solucionar el sistema de represión carcelaria, que sigue siendo su sustento. Y ello coincide con la ideología emanada de los artículos de Sender en *Solidaridad Obrera* de los meses de mayo y junio, por ejemplo. Pero el novelista tiene tan claro lo que ha sucedido con el nuevo régimen que incluso profetiza con acierto la futura marcha del estado republicano en una cita, que parecería estar escrita no antes de 1936:

Tres vueltas a España. La primera dejará al país republicano radical, en la segunda quedará España ultraconservadora. En la tercera —a la tercera va la vencida— alcanzará su decisiva y genuina faz: Confederación Sindical Ibérica. Entonces será un país de trabajadores, rico, próspero y culto. (p. 69)

El análisis de esa España, aunque a veces cae en los tópicos al estilo de la España «de charanga y pandereta», en general y dada la temática de la obra se remonta a reflexiones sobre el concepto de Estado, del cual deriva la propia institución carcelaria. La idea de Sender, en este aspecto, sí coincide con la ortodoxia anarquista. El Estado es algo que se subestima porque es suprimible; en la mentalidad de la época es fácilmente concebible una organización social sin Estado. Tengamos en cuenta que en el cambio de régimen se había tenido la posibilidad de comprobar la debilidad del sistema. La tesis de la novela, asumida por el Periodista, consiste en la rebelión y en la denuncia constante como único medio de intentar un cambio estructural:

no callarse, no tolerar, dar pruebas constantes de vitalidad, hacer de la vida individual y colectivamente una protesta ininterrumpida que a la fuerza tuvieran que oír todos. (p. 134)

Esa agresividad revolucionaria se dirige en sentido multidireccional hacia todas las facetas de la sociedad, porque en todos sus aspectos ideológicos se sustenta la máquina estatal. En cierto pasaje el narrador se dirige violentamente al lector que no comparta las tesis revolucionarias de la obra usando por primera y única vez la segunda persona gramatical y modificando la función hasta entonces exclusivamente comunicativa del narrador, que pasa a usar la conativa de forma un tanto contundente, sorprendente y directa:

El crimen metafísico no está en el suplicio del Chavea, en los piojos del de la Hostia, en la oscuridad de la celda del Periodista. Está arriba, en el despacho del director, tan limpio y confortable, en el ministerio y en el periódico de modas, en la hostia consagrada y en el escaparate elegante, en las pizarras de los Bancos y en la película estúpida. El crimen metafísico está en tu conciencia, lector burgués, que has comprado este libro esperando fuertes impresiones sensuales, como cuando escoges un licor o un cigarro. (p. 103)

Queda suficientemente demostrada la intencionalidad de propaganda política, que subyace en toda la lectura de la obra, aunque algunos críticos también aluden a su componente filosófica existencialista. Quizá el mejor resumen de la novela —en el que convergen ideas aportadas por los demás críticos— sea el de Peter Turton, que disecciona su contenido en una óptica triple:

En el terreno político-social: anarquismo con cierta simpatía por los marxistas; en el terreno filosófico-religioso: materialismo sobrepuesto a un fondo marcadamente intuitivo; y en el terreno estético: rechazo implícito de formas eruditas.<sup>12</sup>

Para terminar, convendrá recordar el marcado autobiografismo, que llevará a Sender a incluir toda su experiencia recogida en *O. P.* y sus recuerdos carcelarios en su obra posterior, aunque sólo reedite una vez el libro, en Méjico en 1941. Así, aparecerán a menudo alusiones al motivo de su encarcelamiento, al papel simbólico del viento, a la tipología carcelaria, e incluso detalles idénticos, que repetirá más de cincuenta años después, como sucede con una reflexión anticlerical —«La evocación le llevó a recordar a un viejo republicano de la provincia y le hizo sonreír ante su frase predilecta: “El cura es el único animal que canta cuando muere un semejante”» (p. 168)—, que aparecerá matizada y rebajada en el librito *Hughes y el once negro*, de 1984:

Un amigo anticlerical de Hughes, muy poco ingenioso pero parlanchín, solía decir que el cura es el único animal que canta cuando muere un semejante, pero es mentira. Las aves cantan también...<sup>13</sup>

Será interesante también recoger unas reflexiones del Periodista sobre su propia profesión, recordando que es el Sender de 1931 —que había abandonado un año antes la redacción de *El Sol*— quien esboza esas reflexiones y no el periodista encarcelado en 1927, que al final será liberado por las presiones de sus colegas de la Asociación de la Prensa. Todas las reflexiones del Periodista sobre la prensa como poder fáctico parten de lo que le dice el Chino cuando se conocen:

La fábrica es un hecho social inevitable. El periódico es algo más. Es la justificación moral de la fábrica, su lógica y su dialéctica. (p. 132)

Esta reflexión, más marxista que anarquista, reproduce en último término el análisis que el propio Sender aplicará a las fuerzas sociales y económicas del momento. Si está en la CNT, será porque vea en dicha organización la potencialidad necesaria para una alteración sustancial del panorama político, aparte de sus simpatías personales. Frente a esta prensa burguesa y vendida a los intereses capitalistas —y Sender pensaba claramente en *El Sol*, que en *O. P.* se convierte en *El Clamor Sideral*—, el Periodista esboza la alternativa de un periodismo diferente, de denuncia, de calidad, que fuera homologable al libro —en *La Libertad* publicará todavía las primeras versiones de siete obras.

#### LA TRAGEDIA DE CASAS VIEJAS

Durante los años 1932 y 1933 se produjeron numerosos levantamientos anarcosindicalistas, sobre todo en Andalucía, Levante, Cataluña, Aragón y La Rioja;

<sup>12</sup> Peter TURTON, *La trayectoria ideológica de Ramón J. Sender entre 1928 y 1961*, Quebec, 1970. Tesis doctoral no publicada.

<sup>13</sup> Ramón J. SENDER, *Hughes y el once negro*, Barcelona, Destino, 1984, p. 157.

pero nunca consiguieron efectividad coordinada. Se enviaban fuerzas de orden al pueblo y todo terminaba con muertos, heridos, detenidos y huidos al monte. Los hechos que acarrearón mayor repercusión política fueron los acaecidos en Casas Viejas (Cádiz) entre el 10 y el 11 de enero de 1933. Sólo se intenta la resistencia en la choza de Seisdedos, cabecilla del sindicato; allí caen algunos guardias, pero la represión es feroz, son acibillados ancianos y mujeres y, para evitar que escapen en la oscuridad de la noche, la choza es bombardeada e incendiada. Al final los campesinos muertos serán más de veinte.

La contundencia de la represión se difunde rápidamente y llega a Madrid. Sender es enviado por *La Libertad* para investigar la verdad de los hechos, que llegaran a la capital difuminados y distorsionados. La primera crónica de Sender se publica el 19 de enero; le siguen las de los días 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28 y 29.<sup>14</sup> Esas diez crónicas —a las que se les añadirán otras después— compondrán el material básico del libro *Viaje a la aldea del crimen*, que Sender publicará en 1934, y de su adelanto, *Casas Viejas*.<sup>15</sup> Cuando Sender empieza a redactar el reportaje que nos ocupa, es la cuarta vez que se plantea publicar un libro por entregas después de *O. P.*, *La República y la cuestión religiosa* y *Teatro de masas*.

En el terreno personal, los hechos de Casas Viejas, a cuyos coletazos asiste personalmente el novelista, le influirán profundamente. A pesar de que lleva muchos años siendo testigo, y a veces protagonista, de acontecimientos revolucionarios, en esta ocasión comprueba en persona la auténtica realidad de la dinámica activista cenetista: insurrección y represión, y esta represión no es ya el encarcelamiento por una Dictadura arcaica —*O. P.*— ni las muertes de significados líderes obreros —*Siete domingos rojos*— en el enfrentamiento de las masas contra las nuevas autoridades republicanas, sino el contundente y arbitrario aplastamiento de grupos de campesinos, simplemente deseosos de establecer un nuevo régimen económico que les permita resolver el paro y el hambre.

<sup>14</sup> Ramón J. SENDER, «Tormenta en el sur. Primera jornada del camino a Casas Viejas», *La Libertad* [Madrid], 4005 (19 de enero de 1933), p. 3; «Tormenta en el sur. Medina Sidonia, Medina Coeli y María Mármol», *La Libertad* [Madrid], 4006 (20 de enero de 1933), p. 3; «Tormenta en el sur. Casas Viejas (Benalup) está al costado oeste de una colina», *La Libertad* [Madrid], 4007 (21 de enero de 1933), pp. 3 y 4; «Tormenta en el sur. El que tenía jaca cortaba tierra, según "Seisdedos"», *La Libertad* [Madrid], 4008 (22 de enero de 1933), pp. 3 y 4; «Tormenta en el sur. En la noche del día 10, todos "al avío"», *La Libertad* [Madrid], 4009 (24 de enero de 1933), pp. 3 y 4; «Tormenta en el sur. Las primeras bajas: dos de cada bando», *La Libertad* [Madrid], 4010 (25 de enero de 1933), pp. 3 y 4; «Tormenta en el sur. El asedio de la choza del "Seisdedos"», *La Libertad* [Madrid], 4011 (26 de enero de 1933), pp. 3 y 4; «Tormenta en el sur. "Totalmente incinerados, cuatro, señor juez"», *La Libertad* [Madrid], 4012 (27 de enero de 1933), pp. 3 y 4; «Tormenta en el sur. Permiso para construir un ataúd», *La Libertad* [Madrid], 4013 (28 de enero de 1933), pp. 3 y 4; «Tormenta en el sur. Donde aparecen, por fin, "los responsables"», *La Libertad* [Madrid], 4014 (29 de enero de 1933), pp. 3 y 4.

<sup>15</sup> Ramón J. SENDER, *Viaje a la aldea del crimen*, Madrid, Pueyo, 1934; *Casas Viejas (Episodio de la lucha de clases)*, Madrid, Cenit, 1933. El primer análisis serio lo realiza Patrick COLLARD, *Ramón J. Sender en los años 1930-1936. Sus ideas sobre la relación entre literatura y sociedad*, Gante, Rijksuniversiteit te Gent, 1980, pp. 170-173. Desarrolla el proceso creativo y censa todas las crónicas José Domingo DUEÑAS LORIENTE, *Ramón J. Sender (1924-1939). Periodismo y compromiso*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1994, pp. 270-285.

Sender comprueba que, en la práctica, la CNT, con toda su potencialidad humana y organizativa, es incapaz de coordinar todo ese ímpetu, sea por las disensiones internas, sea por la precipitación espontánea de los sectores más radicales y optimistas. Claro lo expone en uno de los episodios de *Viaje...*:

Según ellos, el comunismo libertario les llevaría a la explotación en común de toda esa tierra con aperos y créditos de «la comarcal» de Jerez. Lo que no comprendían era el fracaso. Recordaban las octavillas impresas que llegaron días antes. Allí estaban las cosas bien claras. ¿Cómo pudo suceder luego todo aquello?

Pero las octavillas estaban escritas por unos hombres que no tenían la conciencia plena de su responsabilidad ante los hechos. (p. 154)

Había, pues, cada vez menos visión de futuro que le atrajera en la CNT. Su colaboración en *Solidaridad Obrera* no se había reanudado después de junio de 1932. Y por otro lado le atraía el pragmatismo de los comunistas. La tragedia de Casas Viejas le hizo constatar dolorosamente la certeza de sus ideas políticas del momento. A lo largo del resto de su obra seguirán apareciendo alusiones a estos hechos. Y los acontecimientos que le marcarán tanto en su biografía como en su obra —que vamos viendo cómo es la misma cosa— los compondrá el eje formado por la guerra de Marruecos, los hechos de Casas Viejas y la guerra civil.

Es claro que por la premura de tiempo —las crónicas se transmitían a diario por teléfono o telégrafo a la redacción del periódico— Sender no tiene, mientras las va escribiendo, la idea global del libro que luego será *Viaje...*, además de que va utilizando la información conforme va accediendo a ella. Así, la unidad básica del reportaje será la crónica, que supone, pues, una unidad de contenido, con un tema básico; además la segunda, tercera, cuarta, quinta, decimocuarta y decimoquinta responden a una misma estructura, con un primer episodio descriptivo e informativo a título de introducción y el resto narrativo.

Que no existe aún conciencia clara de la linealidad del relato general se comprueba cotejando las crónicas quinta y sexta, que más o menos repiten el mismo hecho narrativo: los intentos de los sublevados por conseguir la rendición pacífica del cuartel de la Guardia Civil. Sin embargo dicha linealidad se va perfilando más adelante y, así, el hecho álgido de toda la narración —el asedio e incendio de la choza de Seisdedos— se desglosa escalonadamente en dos partes a caballo de las crónicas séptima y octava.

En la del 19 de enero reflexiona en el viaje por avión hasta Sevilla. Esto permite uno de los dos únicos elementos fantásticos que se permite el narrador al principio del relato; en este caso el viaje por avión sirve de excusa al autor para imaginar que gana unos cuantos días al tiempo, los suficientes para llegar a punto de presenciar los hechos desde el principio. El periodista llega a Sevilla y describe el ambiente proletario de la ciudad, con los enfrentamientos entre obreros comunistas y cenetistas. El segundo elemento de distanciamiento lírico lo constituye, en la segunda crónica, el diálogo que establece el autor en Medina Sidonia, localidad cer-

cana a Casas Viejas, sobre el pasado histórico de la zona, con María Mármol, nombre popular de una estatua prerromana colocada en una esquina de la iglesia. La tercera entrega, ya en Casas Viejas, describe la economía del pueblo y se introduce en la asamblea del Sindicato de la CNT. En la cuarta se informa sobre la figura de Seisdedos y el sentir monárquico de los propietarios del pueblo. Después de la descripción de la choza de Seisdedos —que será un poco el tótem de la narración—, se produce un tiroteo —dos guardias son heridos, de los cuales uno morirá—; por la tarde llegan las fuerzas de Medina Sidonia y los campesinos se dispersan.

En la séptima entrega se narran las detenciones y el asedio a los resistentes de la choza de Seisdedos. En la octava, el incendio de la misma, los fusilamientos y la llegada del juez. En la novena se incluyen las reflexiones de propietarios y familiares de las víctimas sobre las causas y consecuencias de la sublevación. Y en la décima Sender y Eduardo de Guzmán aparecen como participantes en la narración al desencadenarse un intento de los propietarios por evitar que los periodistas divulguen los sucesos.

Después del paréntesis veraniego y moscovita, las nuevas crónicas vuelven atrás en el tiempo con respecto a las tres últimas, para extenderse en los fusilamientos realizados después del incendio de la choza y las vicisitudes de los huidos a la sierra, de los encarcelados y procesados. Los 49 episodios de *La Libertad* se amplían a 52 en el libro. Los correspondientes a las ocho primeras entregas pasan a *Viaje...* sin mayor modificación que la mera corrección textual. Esos primeros 26 episodios incluyen todo el corpus de la narración.

El penúltimo episodio narra unas ejecuciones de fines del siglo XVIII. La primera es la del famoso bandido Diego Corrientes —Sender relaciona continuamente el banditismo con el estado del agro andaluz— y la segunda, la del aristócrata don Francisco de Huertas y Eslava, al que se le había «dado garrote, según la calidad de su persona» (p. 13); la misma ejecución se narra en un artículo de *La Libertad* de fecha 10 de enero de 1934 titulado «Garrote “según la calidad de su persona”». <sup>16</sup> Ello ilustra sobre la fijación de algunos temas, que se siguen repitiendo y que serán material básico de *El verdugo afable*.

La repetición de asuntos tratados en otras obras es constante e incluye desde el de los grafitos en la pared de la cárcel o el banquero preso que tenía en su celda un crucifijo de plata —presente en *O. P.*—, los cuales aparecen aquí en la última entrega,<sup>17</sup> a simples detalles como la frase: «El campo es rebelde en esa rinconada de Jerez, con la protesta constante de las chumberas reunidas en mitin» (pp. 155-156),

<sup>16</sup> Ramón J. SENDER, «Hechos y palabras. Garrote “según la calidad de su persona”», *La Libertad* [Madrid], 4310 (10 de enero de 1934), pp. 1 y 2.

<sup>17</sup> *La Libertad*, 29 de enero de 1933, y *Viaje...*, pp. 166-168.

eje temático de un artículo sobre la decisión del alcalde de Jerez de talar las chumberas para evitar que en ellas se escondieran los revolucionarios, que publicó Sender con el título de «Sublevación de la chumbera» en *Proclamación de la sonrisa*.<sup>18</sup>

En cuanto al cotejo de los 48 episodios aparecidos en *La Libertad* que pasan a *Viaje...*, el cómputo estadístico establecido para otros procesos de modificación textual desvela 374 correcciones, desglosadas en 114 ampliaciones, 207 supresiones y 53 sustituciones. El bajo número de estas últimas indica que las motivaciones del autor al modificar el texto no son tanto de tipo estilístico, sino que pretenden adaptar un texto periodístico a otro literario. La mayoría de las correcciones aportan mayor exactitud documental con el cúmulo informativo adquirido con posterioridad a la publicación de las crónicas.

Aun así, el alto número de adjetivos eliminados, 22, con una media de más de un adjetivo eliminado por crónica, denota que en cualquier momento Sender aprovecha para mejorar la calidad literaria de un texto. Otras supresiones anulan las escasas alusiones que se hacían a su compañero de reportaje, Eduardo de Guzmán, sustituidas por una impersonal primera persona del plural que será la forma potenciada tanto en éste como en otros reportajes —*Madrid-Moscú*—. Las supresiones eliminan repeticiones y agilizan un texto lastrado ahora al prescindir de los cortos límites de la crónica. Las ampliaciones aportan nuevas ideas —sin contar los tres episodios nuevos en *Viaje...*— y ponen al día la narración, salvando las lagunas debidas a la inmediatez de la primera redacción.

En cuanto al punto intermedio constituido por *Casas Viejas*, ya anticipa un buen número de correcciones, que aun así se triplicarán en el paso de *Casas Viejas* a *Viaje...* Estas correcciones consisten principalmente en la eliminación de sintagmas reiterativos y en añadidos de valor argumental. La redacción de *Viaje...* se realiza a partir de *Casas Viejas*, pero manejando el texto de alguna crónica —quizá la séptima u octava—, que se impone al de *Casas Viejas* sólo en un par de ocasiones.

Del análisis estructural —con escasa proporción de elementos líricos o irreal frente a la abrumadora mayoría de los narrativos y documentales— y de la corrección textual —con mayor motivación de exactitud informativa que de creación estética— se deduce que *Viaje...* es un típico reportaje periodístico de viaje. Es, pues, hasta cierto punto explicable que el libro no haya suscitado la atención crítica que quizá merezca, a pesar de la intensidad y el apasionamiento documental, que pudiera deslucir o su objetividad como crónica histórica o su valor estético como obra literaria. Precisamente las escasas alusiones que se hacen de esta obra inciden más en el significado o la historicidad objetiva o personal de los hechos narrados que en sus características estilísticas o narrativas.

<sup>18</sup> Ramón J. SENDER, *Proclamación de la sonrisa*, cit., pp. 19-22.

En cuanto al análisis estilístico, ni que decir tiene que, dado el carácter de reportaje periodístico, intención original del texto, se caracteriza por la sencillez sintáctica y léxica, que hacen la lectura ágil y amena —dentro de lo que permite lo desagradable de la situación—. La escasa retórica resalta la plasticidad de las descripciones y de los momentos narrativos:

A la entrada del pueblo, las fuerzas echaron pie a tierra y desplegaron. Entraron por distintas calles. Toda la parte sur de la colina se cubrió de uniformes, que sobre la cal de los edificios resaltaban vivamente. (p. 91)

El único recurso que ofrece una cierta ruptura con la linealidad narrativa lo constituyen los saltos temporales para completar la información del momento con datos posteriores, incluso hasta el propio momento de enviar el libro a las prensas. Ello siempre por cuanto se refiere a detalles concretos y no con respecto al núcleo central del hilo narrativo: alzamiento, represión, defensa, fusilamientos, huidas y detenciones. Los pequeños saltos temporales proporcionan la información global que necesita el lector:

Cuando el labriego volvía la espalda para obedecer, oyó un tiro y cayó herido. La bala le atravesó los flancos, entre las costillas y la cadera. No le recogieron hasta dos horas después. Hoy está hospitalizado en Cádiz y se puede identificar fácilmente. (p. 92)

#### LA NOCHE DE LAS CIEN CABEZAS

El año 1934 es el más prolífico en esta etapa de Sender por lo que se refiere a la publicación de libros. En 1933 sólo había editado *Casas Viejas*; después había realizado su viaje a la URSS, motivo de *Carta de Moscú sobre el amor y Madrid-Moscú*, que aparecen en 1934, junto con *Viaje a la aldea del crimen* y *Proclamación de la sonrisa*. Todos requieren poca tarea creadora de Sender por cuanto son sólo reelaboraciones de textos anteriormente publicados. Por lo tanto, el mayor esfuerzo lo supone la aparición de *La noche de las cien cabezas*.<sup>19</sup> Se trata de un libro que rompe estilísticamente con todo lo anterior para ensayar una temática abstracta y simbólica, de origen más barroco que romántico, presente sólo de forma fragmentaria y ornamental en *El Verbo se hizo sexo*, de 1931, y *Siete domingos rojos*, de 1932.

El eje central es la asistencia, por parte de las sombras de dos hombres muertos, el Rano y un obrero metalúrgico anónimo, en un cementerio, a la sucesiva caída de las cabezas de personajes decapitados por una tromba, que se ha desencadenado junto a un incendio en la ciudad. Las cabezas, catapultadas por la tromba al cementerio, reflexionan sobre sus respectivas existencias en un apocalíptico precedente de la actual temática posnuclear del día después, en clave simbólica y moralizante.

<sup>19</sup> Ramón J. SENDER, *La noche de las cien cabezas (Novela del tiempo en delirio)*, Madrid, Pueyo, 1934.

Todos los comentaristas<sup>20</sup> coinciden en señalar el aspecto filosófico de la obra. Pocos reparan en que éste es el único libro en que tal aspecto casi iguala en importancia, o incluso supera, al factor de crítica social o esperanza revolucionaria, común al resto de la producción senderiana de la época.

La estructura del libro es un tanto irregular: una primera parte compuesta por los dos primeros capítulos, que tratan sobre Evaristo y el metalúrgico; una segunda parte ocupada por el resto del libro, con el tema central de las cabezas cortadas, y una tercera formada por los capítulos XXII y los dos últimos (XXVII y XXVIII), que supondrían la antítesis teórica de la parte central.

La elección de los personajes de Evaristo, *el Rano*, y el obrero metalúrgico responde al conflicto originado entre los sentimientos colectivos y los individualistas. La solución consiste en la derrota y hundimiento de Evaristo, *el Rano*, frente a la sociedad; mientras que en el caso del obrero metalúrgico se le supone aún la capacidad de triunfo. Allí donde las propias cabezas se limitan a exponer sus ideas y vivencias sin ir más allá —lo que tampoco hace el narrador omnisciente, que prácticamente se ausenta durante toda la obra para dedicarse con exclusividad a presentar las cabezas que van cayendo—, las sombras del Rano y el metalúrgico ejercen de jueces o narradores, sacando conclusiones y comentando las incidencias de la decapitación colectiva. Similar papel cumplía a veces el personaje de Viance en *Imán*, cuando, precisamente relegado a su faceta de inconsciencia más animal, consagrada a la pura supervivencia, «intuía» o «sentía» ideas o sensaciones que un narrador omnisciente no podía atribuir a un segundo narrador protagonista. Aquí el Rano y el metalúrgico también son conscientes en cuanto que no viven ya, no disponen de su vida de persona y son cadáveres, sombras.

Y aquí conviene efectuar un paréntesis para ampliar el significado de las sombras y la importancia del origen quevedesco de *La noche...*, aspecto que Béjar da por sentado señalando la proximidad con *Los sueños* y con *La danza de la muerte*. Franz-Walter Müller analiza los *Sueños* refiriéndolos también a sus antecedentes medievales:

Si se la compara con la medieval se ve que la sátira social de Quevedo no conoce la adscripción de los pecados capitales a estos y aquellos estamentos, como por ejemplo la avaricia a la burguesía, la soberbia a la nobleza [...] La Iglesia y la Milicia, columnas susten-

<sup>20</sup> Por tratarse del libro más específicamente literario desde *Siete domingos rojos* hasta *Míster Witt en el Cantón*, esta obra sí ha atraído la atención crítica: Manuel BÉJAR, «Estructura y temática de *La noche de las cien cabezas*, de Sender», *Cuadernos Hispanoamericanos* [Madrid], 277-278 (julio-agosto de 1973), pp. 161-185; Pablo GIL CASADO, *La novela social española. 1920-1971*, Barcelona, Seix-Barral, 1973, pp. 159-160; Charles L. KING, *Ramón J. Sender*, Nueva York, Twayne, 1974, p. 67. Lo más completo es el artículo de Manuel Béjar, que comenta acertadamente un texto olvidado para el lector actual, al no haber sido reeditado nunca. Como método de análisis resumiremos el de Béjar y al mismo tiempo lo matizaremos y ampliaremos, especialmente por lo que se refiere a sus relaciones con el contexto del resto de la obra senderiana y con sus orígenes barrocos y específicamente quevedescos, aspecto que Béjar soslaya un tanto.

tadoras del edificio de la monarquía, quedan intactas; por eso quienes las representan no tienen puesto en el desfile de condenados de los *Sueños*.<sup>21</sup>

Si tenemos en cuenta lo dicho por Müller, vemos que *La noche...* se parece más a las *Danzas* que a los *Sueños*. Hay utilización simbólica de los personajes o clases y además hay preferencia por reflejar los estamentos altos, sustentadores del orden social; en concreto, los representantes de los dos estamentos que Müller echa en falta en los *Sueños* —lógicamente teniendo en cuenta la ideología conservadora del autor—, los de la Iglesia y la milicia, aparecen en los dos primeros capítulos de *La noche...* en que empiezan a caer cabezas: un arzobispo sibarita (cap. VI) y un militar de alta graduación cuya ex mujer se ha prostituido (cap. VII).

Sin embargo esta conexión de *La noche...* con las *Danzas* medievales es más semántica que estilística. Desde el punto de vista formal, e incluso estructural, *La noche...* es más bien heredera de los *Sueños*, por ejemplo en el significado de la muerte, que era una guadaña implacable que quitaba todo valor al mundo terreno y sus «vanidades» en las *Danzas* y ahora es precisamente lo que le da su verdadero sentido y significado correcto, tanto en los *Sueños* como en *La noche...* La identidad entre ambas obras, o mejor de *La noche...* con el llamado *Sueño de las calaveras*, que suele ser en muchas ediciones el primero —aunque a veces titulado *Sueño del juicio final*—, comienza en el propio título. Las analogías son evidentes: el «sueño» es la «noche», pues se produce habitualmente durante la noche; y «calavera» es lo mismo que «cabeza» de cadáver o cabeza cortada. Recordemos que la primera cabeza que habla es la calavera del profesor de provincias que filosofea sobre el vivir y el morir (cap. IV) y ello aun antes de que comience la «lluvia» de cabezas.

A pesar de que difieren los repertorios tipológicos que utilizan Sender y Quevedo —que hace aparecer a individuos socialmente anecdóticos o al menos casi irrelevantes como médicos o taberneros— en algunos casos sí coinciden, si consideramos que Quevedo también saca, como Sender, a un juez, un usurero, putas, poetas o escribanos —y procuradores, que podrían equivaler a los políticos de Sender—. Y a partir de esta coincidencia temática pueden rastrearse más coincidencias, incluso textuales. Aunque en Sender lo descrito es más concreto, la idea esencial —huesos que salen de donde están reposando y se arman solos para formar esqueletos— estaba ya en Quevedo. En la siguiente cita Quevedo resume y transcribe palabras de Claudiano, que pueden servir de presupuesto teórico de la obra como peculiaridad genérica y temática; Sender desarrolla una idea similar que puede servir de sustento al significado filosófico del libro, yendo más allá de las palabras de Claudiano, más en la onda de la psicología freudiana. Para Sender, el sueño, como en el barroco la muerte, le da su auténtica dimensión a la vida.

<sup>21</sup> Franz-Walter MÜLLER, «Alegoría y realismo en los *Sueños* de Quevedo», *Francisco de Quevedo. El escritor y la crítica*, edic. de G. SOBRIANO, Taurus, Madrid, 1978, pp. 218-241 (235-240).

[...] todos los animales sueñan de noche como sombras de lo que trataron de día.<sup>22</sup>

Las gentes no llegan a desintegrar su esencia humana sino en los sueños, en ese paréntesis diario durante el cual coincidimos con los defensores de Troya y con los tultecas. Ellos soñaron las mismas cosas que nosotros. Es lo que hay de invariable —¿inmortal?— en la especie, y, por lo tanto, bien puede ser que vivamos durante el sueño y durmamos el resto del día. (pp. 28-29)

Además de la trascendencia del sueño, que Sender trasvasa de Quevedo a plena época surrealista, también podemos rastrear en los *Sueños* otras ideas básicas para *La noche...*, como la de que precisamente porque son muertos los que nos hablan —el Rano y el obrero metalúrgico— debemos hacer más caso de lo que se nos dice; es decir, se confirma la intención pedagógica e incluso moral o conativa de la obra. Y, por fin, al comienzo del *Sueño de las calaveras* se nos da condensada la idea central de *La noche...* y quizá el germen conceptual del libro: «Sólo en un cementerio me pareció que andaban destrocando cabezas».

Una vez suficientemente documentado el origen quevedesco de *La noche...*, volvamos al análisis de Béjar, que estudiando la primera parte —los dos primeros capítulos dedicados al Rano y al obrero metalúrgico— considera significativo que Sender haya elegido a dos «postergados por la civilización de su tiempo para servir como detectores de los males de la misma» (p. 170). Efectivamente, ambos parecen escapados del universo barojiano de desclasados y marginados. A Evaristo, *el Rano*, se le niega hasta la posibilidad de sobrevivir con su profesión de cazar ranas y culebras para un laboratorio; cuando protesta, lo hace de forma irracional y es encarcelado; al salir de la cárcel, le ha desaparecido el pobre sombrero bajo el que se guarecía y ha de cobijarse en un nicho del cementerio. El obrero pertenece al mismo estrato social, aunque laboral y políticamente parece haber conseguido situarse, a pesar de que huya perseguido por la policía; por ahora, igual que al Rano, sólo le queda albergarse en el cementerio.

Evaristo es apodado bastante despectivamente *el Rano*, no sólo por su profesión, sino porque sus vecinos creen que come ranas y culebras crudas; su denominación responde al puesto que ocupa en el entramado social. Del obrero metalúrgico, aunque se nos habla mucho de él, no se nos dice el nombre, y no por olvido. Es necesario que carezca de nombre; también como reflejo del puesto social que Sender le concede. Es una especie de reverso a la marginación del Rano, que no tiene futuro. Él sí, es un obrero revolucionario que puede contribuir a cambiar la sociedad; si la policía le persigue es porque está organizado y no por protestar instintivamente como el Rano. Pero a lo largo de toda la obra se establece una clara distinción teórica entre hombría y personalidad: la personalidad sería característica de la individualidad burguesa, que se destaca como persona con nombres y apellidos; la

<sup>22</sup> FRANCISCO DE QUEVEDO, *Sueño de las calaveras*.

hombria sería virtud del hombre anónimo, que se esfuerza con la colectividad para mejorar el mundo. El obrero metalúrgico entra en este supuesto.

Pero, además de hablar los dos cadáveres, también intervienen otros personajes, como el cráneo de un profesor de provincias, que a lo largo de toda la obra va a ir preguntando obsesivamente a las cabezas si realmente han vivido durante su existencia. Otro personaje que aparece y que se va a mantener como otra sombra más para todo el libro es el laurel que crece detrás del cementerio. El laurel, además de romper con la paisajística tópica del cementerio, donde un ciprés habría sido más apropiado, enlaza con la simbología barroca heredada del clasicismo grecolatino, para el que el laurel era el símbolo de la consciencia, de la lucidez y la ilustración. El cráneo del profesor, el laurel y el cadáver de una mujer, a la que el narrador denomina María Faldriquera, componen junto con las sombras del Rano y del obrero metalúrgico un coro de tragedia griega que va recibiendo sucesivamente las cabezas decapitadas y demás incidencias de la tromba, que comienza por depositar objetos simbólicos de las situaciones más degradantes del engranaje social, entre lo que reconocemos claramente una circunstancia autobiográfica que Sender conocía, personalmente o de oídas, de la época del servicio militar.

Cubos que la burguesía emplea para refrescar el vino sobre los manteles, para enfriar los cañones de las ametralladoras, y en el cual había bebido el obrero metalúrgico, en Marruecos, sus propios orines y los de sus compañeros. (p. 37)

Béjar ve en la tromba un signo apocalíptico de herencia evangélica y un reflejo de actualidad revolucionaria: el viejo fantasma que recorre Europa; no olvidemos que en el momento de redacción del libro se está preparando la sublevación proletaria que estallará en octubre de 1934. Ambas energías —la carga filosófica y la carga de actualidad— dotan a la tromba de la fuerza necesaria para descargar cabezas durante toda la obra. El símbolo evidente de la razón es la cabeza, por eso son decapitadas. Y ello supone un claro antecedente de la teoría de la inteligencia «ganglionar», que Sender desarrollará desde *La esfera* hasta los años sesenta.

Existe una leve modificación estructural a lo largo de los veinte capítulos dedicados a la presentación de las cabezas, cada uno de los cuales desarrolla por lo general el análisis de tres o cuatro cabezas protagonistas, más algunas secundarias. Esa modificación consiste en la tendencia inicial a presentar arquetipos de defectos estructurales de la sociedad, considerados como factor social más que como los tipos individuales que aparecen después. Otra novedad estructural se marca a partir del capítulo XVIII, en que comienzan a agruparse temáticamente los individuos «juzgados» en esta especie de juicio final; en ese capítulo se habla de los enamorados, en el siguiente de los frívolos hijos de clase alta, en el XXI de conspiradores monárquicos y en el XXIII de pusilánimes indecisos.

En cuanto a la parte tercera, está compuesta por tres capítulos. En el XXII una escena onírica sucede fuera del cementerio y en un ambiente totalmente ajeno a él; sólo al final aparecen los personajes, que están viendo la escena desde el cemente-

rio. Unos hombres desnudos edifican teatralmente y con ayuda de máquinas un dolmen en conmemoración de Pascual Florén, un camarada que ha muerto por la causa de la colectividad, sin caer en los errores de la personalidad. Lo que importa es el recuerdo de su vida, de lo que ha hecho en el anonimato colectivo, su hombría. En el capítulo XXVII el Dios negro, el de los instintos, se enfrenta, o más bien ridiculiza, al Dios blanco de los débiles, calificando como tal a todo el repertorio que acaba de intervenir en el libro (pp. 234-237). El capítulo XXVIII supone un amanecer en el que ha pasado el tiempo —ha cambiado la vegetación y el paisaje del cementerio— y los campesinos —se supone que triunfantes de la tromba revolucionaria— han organizado en el cementerio una cooperativa apícola. El narrador explica el simbolismo del trabajo anónimo y colectivo de las colmenas y la solera clásica de la abeja como emblema de la inmortalidad. Para finalizar prefigura una nueva sociedad sustitutiva de la criticada:

El hombre comienza a reconquistar la Naturaleza por el trabajo colectivo, por el esfuerzo desinteresado de la ciencia y por el lento y firme desarrollo del progreso, sin miedo al porvenir [...] Ya no se producirá un tipo desconcertado, siempre vencido y siempre en rebelión, como el Rano. Ni morirá bajo el hielo de la medianoche burguesa el metalúrgico. [...] Ni el Dios blanco mendaz, ni el terrible Dios negro. (p. 242).

Se presenta, pues, esta nueva arcadia como una síntesis entre la sociedad preexistente y el caos revolucionario, representado por la tromba, el incendio y el Dios negro vengador, respondiendo al esquema dialéctico hegeliano o marxista de tesis, antítesis y síntesis. Esa nueva realidad es representada en clave lírica en la escena del dolmen y en clave más realista o práctica en la constitución de la cooperativa apícola. El título del capítulo es «Proclamación de la hombría»; el mismo año Sender publicará *Proclamación de la sonrisa*; la analogía es patente. En el barroco la muerte le da su sentido correcto a la vida terrena, minusvalorándola en comparación con la ultraterrena. Para Sender es lo mismo, sólo que potencia la auténtica vida de la hombría, minusvalorando frente a ella la vida de la personalidad, que es la única que muere.

La estructura acumulativa también es propia de la prosa barroca moralizante. Habría que añadir un nuevo ingrediente del que se ha hablado poco, el autobiografismo. Sender completa el análisis de la sociedad circundante incluyéndose él mismo difuminado en su propio entorno. Hay que mirar un poco con lupa y partir de la base de que, en una obra abstracta, los datos concretos están enmascarados. Muchas de las cabezas pertenecen a personas conocidas en la coetaneidad del autor, aunque hoy sea difícil identificarlas. El detallismo de las descripciones no deja lugar a dudas. Sender se está refiriendo a alguien en concreto:

La firmaba un amigo suyo, pequeño, escrofuloso, con un aire de enano muy importante. Había estado en Inglaterra bastante tiempo y a la vuelta no se acomodaba a la vida española. Cuando, por una enfermedad muy complicada, tuvieron que extirparle un ovoide y dejarle con el otro de non, comenzó —según decía— a sentirse a gusto entre sus compatriotas. (pp. 101-102)

Algunas narraciones están desarrolladas con tanta verosimilitud que parece imposible que Sender las concibiera expresamente para esta obra. Más bien sugieren un origen real o al menos proceden del microcosmos creado por el autor. Dichas narraciones, como la historia del estudiante con el siquiátra (cap. XII) o la del marido de Zeika con el enano (cap. XIII), cumplen una función digresional similar a la de muchas obras barrocas de estructura acumulativa, desde Cervantes acá. En ellas aparecen a veces detalles plásticos tan concretos que desentonan en obra tan abstracta y que obligan a pensar en un carácter no ficticio de la narración:

El sol se reflejaba en la cubeta de cristal llena de agua que había dejado la manicura sobre la mesa, y proyectaba en el techo un avispero de lunas. (p. 103)

Es lógico que desde la perspectiva de hoy no podamos identificar a los personajes que desfilan por la obra, por más que en algún caso se nos den pistas, como sucede con un ministro a quien Sender llama Terencio el Ponderado. El autor acostumbra, quizá desde este momento, a denominar con apelativos, entre humorísticos y despectivos, a las personalidades políticas a quienes critica. Sólo Peter Turton se arriesga a señalar nombres reales para las figuras que describe el novelista; así, reconoce a Besteiro y Largo Caballero en dos altos cargos socialistas y a Unamuno en el cráneo del «profesor de provincias» ya citado.<sup>23</sup> En cuanto a la capacidad encubridora de la obra, pensemos en que hasta el propio Cristo del Cerro de los Ángeles es enmascarado en el anonimato y se nos habla de un cerro de ciertas características pero sin nombrarlo (cap. XV).

Pero hay más. Pueden rastrearse a lo largo de toda la obra alusiones a la propia realidad biográfica del autor, al menos tal como la conocemos a través de otras obras suyas. Incluso un personaje, un intelectual afiliado a la FAI, estudiante de Filosofía y Letras por más señas, no necesariamente bien tratado, a pesar de su innegable tufo autobiográfico —recordemos que a la sazón Sender es filocomunista y aborrece a la FAI—, recoge varias anécdotas que pueden identificarse como de procedencia personal. A su figura se le puede añadir la del crítico de libros (p. 212), dedicación que ya había abandonado el autor, al menos tal como la ejerció en su etapa de *El Sol*. Esta múltiple integración del autor en los distintos personajes de su obra recuerda la disgregación catártica efectuada, en otra clave, pero con similar procedimiento sicológico, por Alberti en *Sobre los ángeles* sólo cinco años antes. Podemos organizar, pues, un rosario de calas, efectuadas a lo largo de la obra, con alusiones a detalles de innegable procedencia autobiográfica:

No sé si les he dicho que la saqué a ella de las manos de un viejo buhonero que la empleaba en las ferias de los pueblos como reclamo, para lo cual la vestía con unos calzones turcos.

Un médico joven, con el que en una ocasión me comporté impertinente, ha vuelto de Alemania especializado en neurólogo [...] nunca pudimos ser amigos, a pesar de que

<sup>23</sup> Peter TURTON, *op. cit.*, pp. 190 para los socialistas y 200 para Unamuno.

coincidimos algún tiempo en la misma pensión. Yo no toleraba sus teorías higienizadas. Él dormía con los balcones abiertos, no fumaba, se abstenía de beber vino; cuando entraba en mi cuarto estaba el menor tiempo posible, y renegaba de la atmósfera espesa, esa deliciosa atmósfera de sudor y tabaco quemado.

El estudiante fue a su casa dos veces atraído por el prestigio de la belleza de la marquesa, con el pretexto de visitarles de parte de unos parientes de la provincia que tenían negocios agrícolas con el aristócrata. El estudiante fingía transigir con el catolicismo acendrado del marqués, enfocándolo por la pureza cristiana. El aristócrata decía, por su parte, que de no ser católico sería anarquista.

[...] el complot fracasó, tal como ya estaba previsto; pero en lugar de encarcelarlo le impusieron una fuerte multa, que no pudo pagar. Entonces escribió un soneto donde aparentemente se elogiaba al rey y lo publicó en una revista liberal. Las primeras letras de cada verso leídas de arriba abajo, decían: «Irás al patíbulo».

El hijo había ido a reconquistar Monte Arruit, Dar Drius, Annual, después del desastre de 1921. En Marruecos se inficionó su juventud de un asco profundo y duradero. A la vuelta encontró a su madre mortalmente inficionada de la negra metafísica del Cristo.

Yo recuerdo que cuando tenía diez años cazaba pájaros vivos para acuchillarlos con mis cortaplumas.

Yo supe un día que papá había violado a la institutriz.<sup>24</sup>

Para terminar con los aspectos de herencia barroca, señalemos la mininovela picaresca que supone la historia del Rano —estructura episódica, el hambre como motivación, relación amo-criado entre el herbolario y el Rano, que se resiste a ella—, el moralismo de origen tanto revolucionario como cristiano, etc. En cuanto a este último aspecto es de señalar que, aunque la obra sea intensamente blasfema, lo es contra la Iglesia, como uno de los engranajes de la máquina social, y cuando se habla del Dios blanco y del Dios negro se habla del Dios tal como lo conciben los católicos, no como idea teológica en sí. De hecho incluso se reivindica la faceta revolucionaria del cristianismo primitivo, aspecto que se mantiene desde el principio al final de la obra senderiana:

Me parece bien todo lo de la Iglesia —explicaba—, menos eso de que Jesucristo, siendo hijo de Dios, quisiera arreglar el mundo. (p. 191)

En cuanto a la hermenéutica onomástica, que ya inauguramos con Evaristo y el metalúrgico, Collard aporta el análisis de Pascual Florén, el camarada al que se le erige un dolmen. Pascual significaría «resurrección» y Florén, «flor, vida, juventud, fertilidad» (p. 187). Extraer tanta trascendencia de dicho nombre contradiría la idea de la obra de negar importancia al nombre, a la persona, lo que no restaría impecabilidad a la interpretación de Collard. Pero en realidad tras esa figura podría esconderse la de Francis o Frances Mains, a cuya muerte Sender dedica un artículo en *La Libertad* en 1932, artículo al que le da el suficiente valor como para incluirlo en *Proclamación de la sonrisa*. En él Sender ya afirma la inmortalidad de los que se dedican

<sup>24</sup> Páginas 60, 89, 91-92, 99, 105-106, 120, 130 y 165.

a la lucha anónima y colectiva. Y se trataría de un precedente lejano, si no fuera por una frase que lleva en germen toda la concepción plástica de la escena de *La noche...*:

Ya lo sabíamos todos cuando estábamos junto a su tumba civil *en lo alto de la colina*.<sup>25</sup>

Y ya para rematar el tema de Pascual Florén, conviene remitir al referente real —sin que ello contradiga del todo la interpretación onomástica de Collard ni el precedente de Mains—, tal como nos lo describe Sender en *Álbum de radiografías secretas* hablando de su militancia en la CNT:

En aquel sindicato estaban los demás colegas míos del grupo Espartaco: Pascual Lorén, héroe y mártir mucho antes de comenzar la guerra civil [etc.].<sup>26</sup>

Es evidente, pues, que la elaboración de *La noche...*, a pesar de la ruptura temática y estilística con libros anteriores, enlaza con ideas y sugerencias ya publicadas con anterioridad e incluye en germen ideas que con posterioridad desarrollará Sender en libros futuros, como por ejemplo la trilogía temática de héroe, sabio y poeta, que servirá de núcleo semántico a los tres primeros libros de *Crónica del alba* (p. 104).

#### LAS REELABORACIONES EN *EL VERDUGO AFABLE*

La primera edición de *El verdugo afable* fue publicada en 1952,<sup>27</sup> lejos ya por lo tanto de lo que podemos llamar «primer Sender», pero recoge amplios fragmentos de las tres últimas obras estudiadas. Para entrar en materia esbozemos rápido repaso al argumento: el periodista Ramón Sender, después de asistir a una ejecución en la cárcel, traba conocimiento en un café con el verdugo, Ramiro Vallemediado, quien le cuenta su vida, su infancia de bastardo en la aldea, su estancia en un colegio de religiosos en Reus, el rápido aprendizaje de algunos oficios, especialmente el de pintor... Por un accidente, del que se cree responsable, mueren el boticario y su hija, primer amor de Ramiro, quien huye de la aldea; se disfraza de muchacha e ingresa como novicia en un convento de clarisas donde convive con Juanita y Paulina, otras dos novicias.

Después entra a trabajar en un circo, donde por otro accidente fallece una muchacha que «actuaba» de sirenita y con la que empezaba a intimar. Tras un corto vagabundeo por Madrid, entra a trabajar de peón en una obra y comienza a rela-

<sup>25</sup> Ramón J. SENDER, «Paréntesis sentimental. Epitafio a la camarada Francis Mains», *La Libertad* [Madrid], 3731 (4 de marzo de 1932), p. 1. En *Proclamación...*, cit., pp. 61-63. Cita en p. 62. Cursivas mías.

<sup>26</sup> Ramón J. SENDER, *Álbum de radiografías secretas*, Barcelona, Destino, 1982, p. 204. También Ramón J. SENDER, «La madurez de los "domingos rojos"», *La Hora de Mañana* [Barcelona], 1-2 (mayo-junio de 1980).

<sup>27</sup> Ramón J. SENDER, *El verdugo afable*, Santiago de Chile, Nascimento, 1952. Un primer avance sobre las reelaboraciones ya apareció en José M<sup>o</sup> 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.

cionarse con anarquistas; se hospeda en casa de uno de ellos, Graco, lo que le lleva a la cárcel Modelo, donde pasa algunos meses. De allí le sacan las gestiones de un duque, pariente lejano de su familia, que le acoge y contrata para realizar un catálogo de cuadros y con el que entabla conversaciones sobre temas filosóficos, especialmente el bien y el mal. Se relaciona con una drogadicta argentina, con la que asiste a unas visiones oníricas de unas cabezas decapitadas. Los anarquistas le envían a Casas Viejas para que realice un informe sobre los sucesos allí acaecidos.

A su vuelta se aparta un poco de los anarquistas y entabla unas discusiones teológicas con el jesuita Anglada sobre los temas anteriormente apuntados; en ellas, Ramiro esboza como única posibilidad coherente la del verdugo, que acepta voluntariamente causar el mal —matar— para que se mantenga el orden social y vital. Como última oportunidad de hallar una salida en la encrucijada, Ramiro marcha a su aldea con la prostituta apodada la Cañamón, a la que presenta como su esposa; aterrada por la cencerrada que los campesinos les organizan por ser Ramiro hijo natural, vuelve ésta a Madrid, dejando en la aldea a Ramiro, que por fin es admitido como verdugo. Marcha a Ocaña y se integra en la familia del verdugo saliente, pues se casa con su hija.

La novela termina volviendo al café del primer capítulo; Sender asiste a una escena casi surrealista en la que una procesión, organizada solemnemente por el duque, se lleva bajo palio a Ramiro como exaltación del papel que voluntariamente desempeña en beneficio social y como reconocimiento de la distinción del halo luminoso que Ramiro cree que otros ven alrededor de su cabeza.

Los críticos centran sus análisis en la concepción filosófica sin profundizar en la procedencia del material narrativo, aunque muchos de ellos ya habían señalado alguno de los préstamos. En cuanto a la trilogía formada por *O. P.*, *Viaje...* y *La noche...*, Carole Adam cuantifica la magnitud del préstamo en unas 25.500 palabras —contando también las procedentes de *Hipogrifo violento*—, lo que supondría casi la cuarta parte de la obra final. Para Adam, Sender ha tratado de meter en Ramiro Vallemediano todo lo que ha podido de sí mismo:

he wished to combine and synthesize what he must have considered to be the more important aspects of his attitudes and philosophy.<sup>28</sup>

De *O. P.*, según Carole Adam, habrían pasado a *El verdugo afable* unas 7.000 palabras, lo que supondría aproximadamente una séptima parte de la obra original. Ha sido desdeñada la mayor parte de la obra: las largas parrafadas reflexivas y simbólicas sobre la situación política y social, la cárcel y la libertad o la constante presencia del viento como personaje protagonista emisor de frecuentes reflexiones líricas, cuyo papel a pesar de haber sido suprimido se mantiene en alguna alusión:

<sup>28</sup> Carole ADAM, «The re-use of the identical plot material in some of the novels of Ramon J. Sender», *Hispania*, 3 (septiembre de 1960), pp. 347-352. Cita de p. 347.

Una ráfaga de aire entró por la ventana y al sentirla en la frente Ramiro tuvo la evidencia física de la libertad. El viento era el cuerpo de aquella abstracción peligrosa: la libertad [...] En el viento Ramiro creía oír una voz. ¿Era Graco? (pp. 146-147)

El orden de los episodios o alusiones a situaciones o personajes se mantiene escrupulosamente, de lo que hay que deducir que Sender no reescribía de memoria; a veces largos fragmentos se reproducen literalmente o con muy escasa modificación. A pesar de que la mayoría de los personajes del repertorio carcelario reaparecen sin variar su función —el Piculín, el Profesor, el Copón, el Bibliotecario, el Curro, el Cojo, el Chino, etc.—, hay algunas figuras que precisamente por ser tan escasa la supresión de personajes hacen significativa su ausencia. Así sucede con el Chavea, que era torturado y asesinado en el episodio quizá más desagradable de *O. P.*, el cual, presumiblemente por ello, será eliminado en la nueva versión. Los reclusos conocían la muerte del Chavea por mediación del grupo de reclusos invertidos, que también son excluidos de la nueva obra.

Ciertamente *O. P.* no era un libro de crudeza hiperrealista, como podría suceder con una pretendida obra de denuncia de la situación carcelaria; recordemos que se empezó a publicar por entregas antes de la caída de la monarquía. Las correcciones o supresiones significativas parecen tender a «quitar hierro» a la denuncia y mantener el episodio carcelario como una estación más del vía crucis que Ramiro Vallemediano realiza antes de llegar a su Gólgota particular: la profesión de verdugo. Sí se mantiene el núcleo episódico central del argumento —protesta ante el obispo, internamiento en celdas de castigo, llegada del Chino, liberación de los presos preventivos, complot preparado por la policía, condenas a muerte y suicidio del Chino.

También se puede comprobar, en esta corrección y reutilización de material, que Sender, en su evolución filosófica de posguerra, abjura o al menos se desentiende de su primer anticlericalismo, que a veces se convierte en simple rechazo del sentimiento religioso. Así, es suprimida con discreción la narración en que se contaba el delito que presuntamente había cometido el Cojo: el asesinato de un cardenal. La corrección de lo blasfemo, que se repite continuamente en Sender, cada vez más espiritualista, llega en este caso hasta a pulir detalles estilísticos, para hacerlos aparecer con expresiones lingüísticamente más aceptables para la nueva realidad. Por ejemplo, un «Me c... en Dios» (p. 122) se convierte en el más inocente «¡Qué causa ni qué tontería!» (p. 162).

Hay otra serie de episodios eliminados, que paradójicamente son los que más carga autobiográfica podrían aportar: la visita de la madre con la rememoración de un episodio de la infancia del protagonista —la ayuda del niño al ciego Alifonso— y la presión que ejerce la prensa para conseguir la liberación del compañero preso —que en el caso de Sender fue real—, que en el caso de Ramiro es sustituida por la más literaria del duque —que posiblemente también tenga un referente real—. Hablamos de paradoja porque muchos críticos han insistido en que precisamente la función de la inclusión de la trilogía en *El verdugo afable* persigue recalcar el autobiografismo del personaje de Ramiro Vallemediano.

Carole Adam señalaba que el interés senderiano por la figura del verdugo habría que remontarlo a *O. P.*, exactamente —habría que añadir— al 18 de marzo de 1931, fecha en que se publicó por primera vez el segundo capítulo, en que el recluso se dedica a leer los grafitos de la pared. Es el primer episodio que pasa a la experiencia carcelaria de Ramiro; cuando, encerrado en la celda, se pone a leer en la pared.

Uno de los gráficos decía: «El mejor verdugo, el de Burgos», y alguien había escrito debajo: «... de salud te sirva, hijo de puta». (p. 145)

Casi igual se había escrito en *O. P.*, pero hay una pequeña variación. En la versión original se transcribían otros cinco letreros, algunos bastante humorísticos, de los que sólo se ha seleccionado el alusivo al verdugo, coherentemente con la línea argumental, que constantemente va soltando pistas y alusiones conducentes a la meta final del libro: el ejercicio por Ramiro de la profesión de verdugo. Además Sender no habla ya de *grafitos*, sino de *gráficos*; muy probablemente, ya más en contacto con la cultura norteamericana, ha considerado *grafito* como barbarismo copiado del inglés o italiano *graffito* —plural *graffiti*— y ha preferido el más clásico e indeterminado *gráfico*.

En cuanto a las ampliaciones, no son significativas cuantitativamente. Tratan en general de la presencia de Ramiro Vallemediano como protagonista en sustitución del Periodista, personaje mucho más anónimo, además de las referencias a su propio contexto, realizadas en beneficio de la coherencia novelesca, principalmente alusiones al recuerdo de Graco, el anarquista muerto, y un par de cartas que recibe de una de las dos novicias, con quien convivió, a la sazón exclaustradas.

Después de salir de la cárcel, Ramiro Vallemediano conoce a una argentina casada, con quien asiste a una velada de sexo, droga y alucinaciones. El grueso de las mismas —además de la del Tarascio, monstruo de quien le habló el hermano lego del colegio de Reus— está sacado de *La noche de las cien cabezas*. La alteración del orden de publicación de las obras de la trilogía va en beneficio de la coherencia argumental: por culpa de la orgía Ramiro está a punto de no acudir a su compromiso de Casas Viejas —perderá el tren, por lo que se verá obligado a ir en avión, viaje verosímil en un periodista destacado al lugar de los hechos, pero no en uno enviado por anarquistas, si no hubiera perdido el tren—; lo que allí verá u oirá será tan crudo que sólo le faltará el fallido intento de regreso a sus orígenes —la aldea— con la Cañamón para decidirse a ingresar como verdugo.

El orden de aparición de las cabezas es el mismo, aunque en este caso han sido eliminadas muchas de ellas, y tampoco al azar. Además, en *La noche...* algunas monologaban en exceso, contaban su vida, sus relaciones con los demás y la situación en que habían sido sorprendidas por la tromba. Ello es imposible en la rápida condensación que ejerce el autor, cada cabeza se limita a comentar con brevedad algún detalle de lo más significativo y se da paso a otra intervención. La nueva versión ocupa bastante menos de la sexta parte de la novela original. Las primeras

cabezas seleccionadas forman un mosaico representativo de la España de la época: el eclesiástico de alto rango, el guardia civil, el poeta, el médico rural...

Por cierto que, con respecto a este último, hay que hacer mención de una corrección que podría parecer anecdótica pero que conlleva mucho de la intimidad del autor. Del médico rural se refiere un experimento sobre la digestión y el sistema nervioso, en que para asustar a un muchacho le decía en *La noche...*: «se ha muerto tu padre» (p. 80); ahora en *El verdugo afable* le dice: «se ha muerto tu madre» (p. 226). La corrección no es inocente, el médico rural trata de darle al muchacho un susto tan terrible como para que se le corte la digestión. Para Sender es mucho más lamentable la muerte de una madre que la del padre; sabemos a la luz de sus escritos que se llevó muy mal con el suyo y probablemente su muerte no le cortó la digestión; sin embargo, sintió auténtico cariño y admiración por su madre, de la que sólo le separó la diferencia ideológica, ahora atenuada con la evolución espiritualista del Sender de posguerra.

Siguiendo con las cabezas, no aparece la de un verdugo, de la que en *La noche...* se decía: «Me preguntaron si estaba dispuesto a acatar la disciplina del Comité, les dije que sí y me nombraron verdugo» (p. 87). Evidentemente las motivaciones para ser verdugo son muy distintas en este caso y en el de Ramiro; para evitar la confusión, Sender no reutiliza esta cabeza, aunque se trate de la de un verdugo. Hay otro tipo de cabezas que también han sido eliminadas, las de los políticos y similares. *La noche...* era una obra eminentemente política, escrita en una coyuntura concreta a la que se debía; Sender prescinde de toda aquella politización, desfasada ya en plenos años cincuenta. Con los ausentes ha desaparecido también el estudiante de la FAI, que había alcanzado una función superior a la de mero comparsa, casi un álter ego del autor. También se han suprimido todas las pistas, rasgos y alusiones que podrían haber permitido la identificación personal de algunos de los descabezados.

Si *La noche...* era una obra abstracta, el fragmento correspondiente en la nueva novela, donde se presenta en forma de alucinación, lo es aún más. En compensación, dos cabezas serán identificadas en la nueva versión con los nombres de Santolalla (p. 231), el crítico de arte, a quien Ramiro contrata para la realización del catálogo de las pinturas del duque, y de Paca, *la Encajera* (p. 232), la dueña del burdel donde Ramiro conoce a la Cañamón. Está claro que el autor pretende encadenar el fragmento con el resto de la novela para evitar lo que de todas formas sucede, que «the unrealistic and fantastic nature of the heads does not hang together well with the rest of *El verdugo afable*». <sup>29</sup>

En la misma línea funciona la sustitución de la pareja protagonista, formada por Evaristo, *el Rano*, y el obrero metalúrgico, cuya misión la desempeñan ahora por

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 349.

un lado Ramiro —como espectador— y el Cojo —como causante de la tromba revolucionaria— en el plano interno de la alucinación, y por otro lado Ramiro y la argentina, que dialogan desde fuera de ella, interrumpiéndola y enlazándola con el contexto de la novela. Otra desaparición significativa, y coincidente con la corrección efectuada sobre *O. P.*, es la de los fragmentos y situaciones blasfemas o al menos antirreligiosas; así sucede con el «Discurso del Dios negro», el Cristo del Cerro de los Ángeles (cap. XV) y otras alusiones de temática similar.

Y para finalizar con el análisis del fragmento extraído de *La noche...* y en la intención de enlazarlo con el resto de la novela, existe una innovación que escapa al límite de las páginas del fragmento. Después de asistir a la tragedia de Benalup, Ramiro continúa con las visiones y ve el dolmen que en *La noche...* se le había erigido al «camarada Pascual Florén» (p. 194), que en *El verdugo afable*, más de acuerdo con el nuevo espíritu, menos agresivo y más conciliatorio, es el «hermano Pascual Florén» (p. 236). Ahora es Curro Cruz, el mártir de Casas Viejas, o más bien su esqueleto calcinado, el que trepa al dolmen. Su diálogo con Ramiro es elocuente y marca el cambio de actitud sufrido por el autor en los veinte años que separan ambas obras.

¿[...] dónde está el hombre sin nombre, el hombre indecible? ¿Dónde está ese hombre del que hablaban en la noche de las cien cabezas?

Curro Cruz respondía:

—Se ha ido. A medida que vosotros avanzáis él se aleja. Está en un lugar a donde nadie llegará nunca. Pero no importa. (p. 303)

El hombre al que se refieren ambos es el hombre del nuevo mundo, el de la utopía —«en un lugar a donde nadie llegará nunca»— que se pretendió en los años treinta. Pero el desengañado Curro Cruz no habla desde la tragedia de Casas Viejas; quien habla por Curro Cruz es el Sender de los años cincuenta y su Benalup es el de la guerra civil, donde también han muerto muchos inocentes impulsados por los fanáticos de las ideologías enfrentadas; desde los cincuenta sí tiene perspectiva suficiente para hablar el autor como lo hace Curro Cruz.

El calco de *Viaje a la aldea del crimen* es más exacto que el de las obras anteriores y más amplio. Constituye el mayor fragmento prestado —unas 7.500 palabras, según Carole Adam—, unas 46 páginas de *El verdugo afable*, y una quinta parte de la obra original. El orden de los episodios, con más lógica aún que en los casos precedentes, por tratarse de hechos no ficticios, se mantiene, así como el tono general del relato. Ahora Ramiro Vallemediano no puede ir a Benalup en calidad de periodista, porque ello iría en contradicción flagrante con el argumento y el personaje. No hay inconveniente para que Ramiro vaya enviado por la CNT, más acorde con el contexto de la novela. Pero, también de acuerdo con la personalidad espiritualista y escéptica de que el autor le va dotando, su militancia no le impide tener como informante casi exclusivo al sacerdote de Benalup.

Con el fin de conseguir la fluidez narrativa imprescindible para que el préstamo no se convierta en un peso muerto para la novela, Sender utiliza el recurso

habitual de seleccionar los pasajes más representativos y condensarlos lingüísticamente. Con todo, la mayor parte del hilo narrativo se mantiene incólume. Son eliminados los amplísimos fragmentos descriptivos destinados a hacer conocer la situación social y económica de los sublevados. El paso del autor por Sevilla en el viaje de ida originaba en *Viaje...* un caudal informativo sobre el estado del sector proletario de la ciudad que en *El verdugo afable* es suprimido; sin embargo, en el viaje de vuelta se relata un episodio de Ramiro por el barrio de Santa Cruz que no aporta nada a la narración, si no es un momento de transición para que Ramiro salga del ambiente enrarecido de Benalup. A su vuelta a Madrid dialoga con el Cojo sobre la magnitud de los sucesos y éste encarna la postura que precisamente Sender reprocha a cierta tendencia del movimiento anarcosindicalista, la de considerar positiva la «gimnasia revolucionaria» como una victoria moral (pp. 317-320).

Ricardo Senabre estudia los distintos préstamos que confluyen en *El verdugo afable* destacando su claro carácter autobiográfico, analiza la estructura de la novela y el paso de la primera persona gramatical del autor a la tercera de Ramiro, así como las marcas situacionales, que configuran la obra como una estructura cerrada al menos en lo que se refiere a la narración de Ramiro, corpus esencial de aquélla. De dicho análisis se evidencia la claridad de los límites «entre una historia subjetiva y ficticia [la del autor] y otra —la narración del verdugo— objetiva y veraz».<sup>30</sup> Esta objetividad se verá reforzada por el hecho de que «en la construcción del personaje existen componentes que no sólo son ajenos a la figura y a las experiencias personales del autor, sino que proceden con exclusividad de fuentes librescas» (p. 158). En concreto Senabre se refiere a los préstamos extraídos de la *Vida de Pedro Saputo* de Braulio Foz;<sup>31</sup> y remonta el interés personal de Sender por el tema del verdugo a artículos de *Proclamación de la sonrisa*.

Ya en *Alazet* se publicó un artículo sobre la reelaboración de *El vado* de Sender en *El verdugo afable*.<sup>32</sup> *El vado* es una narración de ambiente rural en la que una campesina denuncia a su cuñado, a quien ama, y se obsesiona con el complejo de culpabilidad por la ejecución de aquél. El resumen que Ramiro incluye en el capítulo XVIII viene a constituir, como en la trilogía resumida, la séptima parte de la obra original y ocupa unas once páginas de *El verdugo afable*. Necesidades estructurales exigen la presencia de este préstamo en la novela: Ramiro ha intentado sumirse voluntariamente en la miseria moral con su acercamiento a los anarquistas o a la Cañamón; como último recurso comprueba hasta qué extremo puede llegar dicha miseria; su prima Lucía denuncia a su cuñado, a quien ama, para que al menos tampoco sea de su hermana. Ya no puede haber mayor miseria, la única solución es la plaza de verdugo.

<sup>30</sup> Ricardo SENABRE, «Una novela-resumen de Ramón J. Sender: *El verdugo afable*», en *La literatura en Aragón*, Zaragoza, CAZAR, 1984, pp. 151-162 (157).

<sup>31</sup> Braulio FOZ, *Vida de Pedro Saputo*, Zaragoza, Imp. de Roque Gallifa, 1844 (Barcelona, Laia, 1973).

<sup>32</sup> José M<sup>o</sup> SALCUERO, «Más reelaboraciones...», cit. Ramón J. SENDER, *El vado*, Toulouse, La Novela Española, 1948.

Pero aún hay más libros de Sender en esta macronovela. En el capítulo vigésimo y último Ramiro, mientras se prepara su boda con la hija del verdugo, va a dormir a casa de Avelino, un vecino del verdugo Urbaleta. En un pequeño fragmento se resume la situación esencial del relato corto *La llave*:<sup>33</sup>

Al volver a casa de Avelino por la noche hallaba al viejo peleando con su mujer.

—Me la darás —gritaba ella—. Ahora mismo me la darás.

—En la punta de un cuchillo, te la daré —decía él.

Se trataba al parecer de la posesión de una llave. Ramiro se iba a su cuarto y volvía a oír insultos, carreras, golpes. (p. 414)

Contando con alguna alusión precedente, ocupa sólo una media página de la novela total, pero resume con fidelidad el ambiente del relato original.

Con respecto a las charlas con el duque (cap. XI) y el padre Anglada (caps. XVI y XVII) sobre la inevitabilidad del mal y la posibilidad de renunciar a la resistencia, el mismo Ramiro reconoce el influjo de la lectura de un libro o folleto sobre el heterodoxo aragonés Miguel de Molinos. El núcleo teórico de este autor se encuentra en la *Guía espiritual*, pero por un lado el préstamo pudo ser indirecto y por otro está tan difuminado que textualmente es irreconocible al haber pasado al diálogo o a la reflexión; sólo se mantiene en el sustrato ideológico de unas diez o quince páginas y del armazón estructural de la tesis de la novela. Manuel Béjar señala también en el libro *Proverbio de la muerte*, que luego Sender reescribiría como *La esfera*, un antecedente teórico de las reflexiones sobre el bien y el mal.<sup>34</sup>

Otra fuente libresca aunque quizá lejana en el recuerdo la podría constituir el capítulo XI de *El Buscón* de Quevedo con respecto a los últimos capítulos en que se habla del verdugo Urbaleta. Las concomitancias son demasiado numerosas para que se deban al azar. En el libro de Quevedo, el protagonista visita a su tío, verdugo en Segovia; en el de Sender, Ramiro conoce al verdugo, que será su suegro. En ambas obras se habla del verdugo de Ocaña; en ambas, el verdugo es un desconocido para el vecindario, con quien no trata, pues se reúne sólo con personas consideradas de reputación marginal como él —los otros verdugos, en Sender; un porquero, un animero y un corchete, en Quevedo—; además, en los dos libros se alude a una escalera que hay que subir y a las herramientas profesionales del trabajo.

Por fin, otras fuentes dentro de la misma obra de Sender pueden relacionarse con este tema de los verdugos y de la ejecución narrada en el primer capítulo. Senabre apuntaba ya los artículos «Terror blanco» —supersticiones y afán de innovación en los verdugos— y «El señor verdugo» —conversación con el padre Anglada—, que había leído en *Proclamación de la sonrisa*.<sup>35</sup> Especialmente en este último

<sup>33</sup> Montevideo, Alfa, 1960. Pero en inglés en *Kenyon Review*, 5 (primavera de 1943).

<sup>34</sup> Ramón J. SENDER, *Proverbio de la muerte*, Méjico, Quetzal, 1939; *La esfera*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1947. Manuel BÉJAR, «Unidad y variedad en la narrativa de Sender», *Revista de Occidente* [Madrid], 13 (mayo de 1982), p. 120.

<sup>35</sup> En *La Libertad* de 12 de marzo de 1932 y de 15 de abril de 1934.

artículo se establecen relaciones de interdependencia entre el verdugo y la sociedad con implicaciones filosóficas y teológicas y en él se narra el relato folclórico de la justicia de Almudébar. Pero hay más, en el artículo «Van der Lubbe»<sup>36</sup> Sender relataba la costumbre supersticiosa de los verdugos de inutilizar las herramientas usadas un determinado número de veces, que había tomado de Heine; ese detalle pasará también a *El verdugo afable* (p. 410).

Aparte de lo citado, el interés de Sender por las ejecuciones y los personajes ejecutados, principalmente los que se convierten en héroes, es patente en los años treinta. Además de los artículos mencionados, otros seis de *La Libertad* estarían motivados por el mismo tema: «Cinco negros a la silla eléctrica», «La represión en Portugal», «Garrote “según la calidad de su persona”», «Salvar a Telman», «Un film. “El delator”» y «Hoy. Fermín Galán»,<sup>37</sup> sin contar con los de la larga serie de Casas Viejas.

Si sumamos todos los préstamos nos puede resultar aproximadamente algo más de un tercio de la novela. Pero hay otra forma de computar la procedencia del material narrativo: estructurarlo en episodios, centrándose en los que componen el eje argumental. Pueden numerarse del 1 al 16 los episodios centrales: 1) ejecución, 2) infancia bastarda y aprendizaje de oficios, 3) colegio en Reus, 4) aprendizaje de pintor, 5) envenenamiento del boticario y de su hija, 6) estancia en el convento, 7) muerte de la «sirenita», 8) andanzas por Madrid y acercamiento a los anarquistas, 9) internamiento en la cárcel, 10) charla con el duque, 11) relación con la argentina y visión de las cabezas, 12) sucesos de Casas Viejas, 13) charla con el padre Anglada, 14) retorno a la aldea y narración de Lucía, 15) profesión de verdugo y 16) procesión final.

De ellos, vemos que el 2, el 4 y el 6 son préstamos de Foz; el 9, el 11 y el 12, de la trilogía; el 1 y el 15 poseen numerosos precedentes en artículos de *La Libertad*, *El Buscón* y *La llave*; el 10 y el 13 ponen de manifiesto el influjo de Molinos y *La esfera*; el 14 reproduce *El vado*, y el 3 es el relato autobiográfico que aparece en *Hipogrifo violento*. Nos quedan sólo el 5, el 7, el 8 y el 16. Pero el 8 contiene datos de origen autobiográfico, comprobables por otras obras, y el envenenamiento aparece como autobiográfico también, aunque como hecho potencial y referido nada menos que a Cambó, el político catalán, que está a punto de ser envenenado por un descuido del inexperto mancebo de *Los términos del presagio*. Nos quedan, pues, sólo dos episodios —el de la muerte de la «sirenita» y el de la procesión final— no contaminados por algún uso anterior o de procedencia autobiográfica. Hay que deducir la escasa capacidad ficcional del autor en esta novela, que prácticamente se dedica a recomponer y ordenar un extenso material procedente de las más variopintas y heterogéneas vivencias, principalmente lecturas y escrituras.

<sup>36</sup> Ramón J. SENDER, «Hechos y palabras. Van der Lubbe», *La Libertad* [Madrid], 4293 (21 de diciembre de 1933), p. 1.

<sup>37</sup> En *La Libertad* de 14 de mayo y 1 de julio de 1932, 10 de enero y 2 de septiembre de 1934, 2 de noviembre y 31 de diciembre de 1935.

Si Ramiro Vallemediano se puede considerar un álter ego del autor es sólo en cuanto se le añaden las obras que ha escrito —es decir, en cuanto escritor más que en cuanto individuo— y las que ha leído —es decir, en cuanto persona inmersa en un ambiente literario—. En otras palabras, Ramiro Vallemediano, considerando el proceso de creación, no puede ser más que un ente literaturizado en extremo y por tanto se hace eco de una confesión íntima del autor sólo de forma relativa. La capacidad de convicción de su proceso psicológico es también relativa. La veracidad de ese proceso en la persona del autor es, sin embargo, innegable y se remonta a todo el desgaste revolucionario desde antes ya de los sucesos de Casas Viejas y culminando con los de la guerra civil. Sender conceptualiza su parte de responsabilidad, la sopesa y pretende librarse de ella, descargándola catárticamente en Ramiro, pero, al rellenar esa nueva vida que crea, se excede en la búsqueda del material empleado. Sender no ha sido capaz de liberarse de su «complejo de culpa», porque le ha interesado más atender a la construcción de una novela que a su propio proceso terapéutico, que en adelante le seguirá interfiriendo en su labor y continuará determinando su evolución ideológica y humana.

Para terminar, concluyamos por donde comenzamos este apartado: la presencia de la trilogía en *El verdugo afable*. Tanto las tres novelas de la trilogía como *El vado* no vuelven a ser publicadas y por tanto hay que considerarlas «caídas en desgracia»; pero todas ellas son reformadas con cuidado para su inclusión en *El verdugo afable*. Hay que entender que Sender trata de desdecirse de estas obras, que considera de juventud o al menos partícipes de su complejo de culpa. Todo ello para salvar lo que pueda ser salvado; porque por ejemplo *Madrid-Moscú*, de la misma época que la trilogía, pero de influjo más comunista, pasa directamente al olvido.

Quien mejor resume la presencia y la función de tanto material previo en esta novela es Alan Kalter en un artículo que considera *El verdugo afable* como novela con clara estructura y punto de vista picaresco, partiendo de los condicionantes que Francisco Rico señala para que haya estructura picaresca:

nuestro pícaro surgió asociado a un esquema narrativo, en síntesis capaz de estructurar unitariamente infinidad de materiales que antes sólo habían tenido existencia inconexa, episódica.

[...] los ingredientes principales tendían a explicar la situación final del protagonista.<sup>38</sup>

Kalter dedica su artículo a detallar cómo la novela de Sender encaja perfectamente en este esquema estructural. Si Lázaro de Tormes pretendía con su relato justificar la degradante posición social a la que había llegado, no otra es la función del relato de Ramiro Vallemediano. La novedad consiste en la utilización de dos narradores que se suceden, y hasta cierto punto se identifican, en beneficio de la verosimilitud narrativa.

<sup>38</sup> Francisco RICO, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1970, pp. 131 y 116. Alan KALTER, «La novela picaresca en España en el siglo XX: *El verdugo afable* de Ramón J. Sender», *Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca*, Madrid, Fundación Universitaria, 1979, pp. 953-962.