

HISTORIA, ANTROPOLOGÍA Y COMPROMISO SOCIAL EN LA OBRA NARRATIVA DE RAMÓN J. SENDER

M^a Lourdes NÚÑEZ MOLINA*
Doctora en Filología Hispánica
por la Universidad Autónoma de Madrid

La preocupación por las relaciones que se establecen entre el individuo y la sociedad es una constante en la creación literaria de Ramón J. Sender. Durante la década de 1930, adoptó un enfoque revolucionario —motivado por el convulso contexto político-social— que le hizo alcanzar notoriedad entre el público y la crítica. En 1933, Rafael Cansinos-Assens elogió «la modernidad de su estilo», y declaró que sus libros *Imán*, *O. P. (Orden Público)* y *Siete domingos rojos* eran «lo más considerable que ha producido nuestra literatura social en los últimos tiempos».¹ Una trayectoria encumbrada a finales de 1935, año en el cual su novela *Míster Witt en el Cantón* fue galardonada con el Premio Nacional de Literatura, y trastocada a causa del estallido de la Guerra Civil.

La experiencia del exilio trajo consigo un reajuste vital.² Como José Garcés, protagonista de *Crónica del alba*, Sender tuvo que poner sus recuerdos «a salvo de las represalias».³ Con todo, los ideales revolucionarios de justicia, libertad e igualdad

* marilumolina1@yahoo.es

¹ Rafael Cansinos-Assens, «Ramón J. Sender y la novela social», *La Libertad*, 4, 8, 19, 25 y 31 de enero y 9 de febrero de 1933; artículo reproducido en José-Carlos Mainer (ed.), *Ramón J. Sender. In memoriam. Antología crítica*, Zaragoza, DGA, 1983, pp. 37-56; las citas, en pp. 39 y 44.

² Nuestro autor confesaría, con cierta resignación, a José Manuel Bleuca la «impresión fantasmal y errátil» que le causaban otros exiliados, así como su desasosiego: «Aquí se vive del recuerdo y de la esperanza (hemos perdido el presente) [...]. Yo no he tenido nunca tanto bienestar material como el que tengo aquí, pero es triste llegar a convencerse de que se puede poseer el mundo entero sin lograr el menor reposo interior ni la gozosa sensación de estar firmemente en el centro de su destino». Carta de Sender a Bleuca, 29 de noviembre de 1947, en José-Carlos Mainer, «Para la historia cordial del exilio (correspondencia entre R. J. Sender y J. M. Bleuca, 1947-1954)», en José-Carlos Mainer, Javier Delgado y José M^a Enguita (eds.), *Los pasos del solitario: dos cursos sobre Ramón J. Sender en su centenario*, Zaragoza, IFC, 2004, p. 191.

³ Ramón J. Sender, *Crónica del alba*, 1, Madrid, Alianza, 2003, p. 9.

nunca llegaron a desvanecerse. Seguiría confiando en la función social de la literatura y mantendría su actitud comprometida. En este sentido, coincido con el planteamiento de Fulgencio Castañar, según el cual el compromiso «es el resultado de una actitud personal provocada por las circunstancias históricas en que se encuentra el país y ante las que el artista cree que tiene el deber insoslayable de incidir a través de su obra de arte». ⁴

Hay un cambio de orientación en la narrativa senderiana de posguerra. Pero no tan acentuado como cabría esperar. Ante la imposibilidad de llevar a cabo la utopía revolucionaria, tal como era entendida en el pasado, y desengañado de la política, Sender ahonda en el discurso ético que había iniciado en los años treinta. El propósito de este artículo es, por tanto, trazar una línea de continuidad desde la aparición de su primera novela —*Imán*— hasta la publicación de *Mosén Millán* —primera edición de *Réquiem por un campesino español*—, obra con la que se cierra una etapa descollante, en gran medida, por su valor testimonial. ⁵ En buena parte de los libros impresos entre 1930 y 1953, Sender realiza la tarea del testigo o cronista que entrega un documento fidedigno al lector. Con el tiempo, la materia concerniente a la II República y a la Guerra Civil habrá sido estudiada repetidamente y perderá la viveza de lo inmediato. El autor hará uso de otras técnicas narrativas que enmascaran el referente real, de forma que sus obras serán más personales que documentales.

Este período es muy prolífico para ser abordado en su totalidad. Por ello, tan solo revisaremos *El lugar de un hombre*, *El vado*, *El rey y la reina* y *Réquiem*. Esta selección nos permitirá constatar que el mensaje «comprometido» que se recoge de tales textos no dista demasiado del apreciado en novelas del ciclo prebélico. Pues se busca persuadir al lector, hacerle ver que todo hombre debe luchar por su dignidad, sea cual sea su condición económica o social. Por otra parte, el autor incorpora en sus relatos diversos conceptos relativos al campo de la antropología social —identidad, familia, comunidad, cultura—, cuyos precedentes se hallan en su primera producción literaria.

Lejos de su «territorio», Sender se aferra a la memoria e idealiza España. Así, reordena, reelabora, reescribe, una y otra vez, el pasado. La geografía aragonesa es un refugio afectivo. Pero también es el escenario idóneo para materializar un mundo natural. El novelista procura reducir al mínimo los factores históricos para tejer historias intemporales. No obstante, las ficciones se sitúan en un tiempo y un espacio reconocibles; y, en general, tienen una figura central: el campesino. *El lugar de un*

⁴ Fulgencio Castañar, *El compromiso en la novela de la II República*, Madrid, Siglo XXI, 1992, p. 7.

⁵ Es significativa la revelación que hace Sender en el prólogo («Para una cuestión previa») a *Siete domingos rojos* (novela), ed. de José Miguel Oltra Tomás, introd. de Francis Lough, coord. de José Domingo Dueñas Lorente, Zaragoza / Huesca, PUZ / IEA / Gobierno de Aragón (col. «Larumbe», 34), 2004, pp. 3-4: «La única verdad —realidad— que busco a lo largo de estas páginas es la verdad humana [...]. Voy buscándola en la voz, en las pasiones de los personajes y en el aire y la luz que las rodea [...]. Ni siquiera pretendo una realidad novelesca. Es una realidad simplemente humana, con lo estúpido y lo sublime».

hombre y *Réquiem por un campesino español* son un retrato de la España rural con una intención social. La sombra de la Iglesia y el caciquismo político impiden el progreso. La exposición de la cultura arcaica en coexistencia con la cristiana transmite la sensación de inmovilidad social. Parece que la vida se haya sostenido en un estadio primitivo desde épocas ancestrales. Las historias de sus protagonistas cristalizan la tragedia del pueblo español. Fatalidad que culmina con el desastre de la Guerra Civil. Asimismo confrontan al hombre «social» con el hombre «natural», modelo de conducta propuesto por el autor en el conjunto de su obra (volveré sobre este asunto), aunando historia y antropología.

El papel del intelectual en la sociedad fue planteado por Sender en diversos textos. Pero llama la atención el artículo «Lo rojo y lo negro», publicado en 1933, donde advertimos, además, cómo relacionaba su propia responsabilidad social con conceptos biológicos y de carácter antropológico:

Por la parte que a mí me toca como autor, debo confesar que no veo la manera de eludir esa tendencia que es un compromiso biológico, un deber contraído con la naturaleza. Por ese deber y ese compromiso es por donde yo me identifico con mi tierra, siento mi españolidad, no de un modo nacionalista ni siquiera de trascendencia o de intención política, sino como un simple fenómeno etnográfico.⁶

Si bien Sender fue reconocido como destacado novelista social, no es del todo adecuado encasillar los textos de aquella época. Quiero decir con esto que a las características estilísticas e ideológicas propias de toda novela social —entre ellas, la intención de subvertir el injusto orden social— se suman una serie de criterios filológicos, históricos, etnológicos y antropológicos que enriquecen tanto sus novelas como sus crónicas, reportajes y artículos periodísticos. Francis Lough instó, hace unos años, a emprender un amplio estudio que revalorice la novela de avanzada como se ha ido haciendo gradualmente con la novela de vanguardia y que relacione ambas tendencias.⁷ En lo referente a los primeros relatos de Sender, Lough aclara que «no son tan transparentes como a veces se ha sugerido» y que la atención del autor por los temas sociales no conlleva el olvido del «hombre individual».

Buen ejemplo de ello es *Imán*. El alcance testimonial del libro viene formulado en un texto, a modo de prólogo, donde el escritor sostiene que la novela «trata de contar la tragedia de Marruecos como pudo verla un soldado cualquiera» de los que compartieron la campaña con él.⁸ Finalidad que retoma Antonio, compañero de Viance y narrador de su historia, cuando comenta: «Si fuéramos a interrogar a todos

⁶ Ramón J. Sender, *Proclamación de la sonrisa: ensayos*, ed., introd. y notas de José Domingo Dueñas Lorente, Zaragoza / Huesca / Teruel, PUZ / IEA / IET / Gobierno de Aragón (col. «Larumbe», 53), 2008, p. 153.

⁷ Francis Lough, «Mímesis y experimentación en la novela de avanzada: el caso de Sender», en José Domingo Dueñas Lorente (ed.), *Sender y su tiempo: crónica de un siglo. Actas del II Congreso sobre Ramón J. Sender*, Huesca, IEA, 2001, pp. 111-129.

⁸ Ramón J. Sender, *Imán (novela)*, ed. de Nil Santiáñez, Barcelona, Crítica, 2006 (1ª ed., Madrid, Cenit, 1930). Todas las citas corresponden a la edición de 2006.

los soldados, ¡cuántas historias parecidas oiríamos!» (p. 131); y que reaparece en el diálogo que Viance mantiene con el soldado Benito cuando este le exhorta a relatar lo ocurrido: «Si sales con vida, podías escribir esto al pueblo. ¿O es que vamos a morir sin que nadie se entere?» (p. 228).

Imán es una obra de denuncia social. El relato insiste en la responsabilidad de los altos mandos del Ejército y de la Monarquía en el desastre de Annual: «aquí ha pasado algo y alguien tiene la culpa» (p. 247). La deshumanización de los soldados, obligados a cumplir una absurda disciplina, a trabajar en tareas inútiles, pone de relieve el antimilitarismo del texto. El narrador censura cómo la vida de los jóvenes españoles se consume por tres palabras: «patria, heroísmo, sacrificio» (p. 238). Los soldados son piezas insignificantes de ese «monstruo» que es la guerra: «como los mulos, solo tenemos deberes cívicos, no derechos: el deber cívico de morir» (p. 241).

Con el asedio a la posición R. (Igueriben), comienza una huida que conducirá a Viance hasta Melilla. Pero antes se detiene en los yacimientos de San Juan de las Minas, momento en que el autor condena la explotación de los obreros en Marruecos: «Ahí está el anacoreta de los millones, el místico de la industria pregonando la virtud, la abstinencia, el ayuno y bautizando al indígena con el polvo rojizo del mineral. Bautismo de esclavitud, de vasallaje» (p. 238). Una crítica similar es inferida por el lector, cuando el personaje regresa a España. Urbiés, su pueblo, ha desaparecido, inundado por la construcción de una presa. En su lugar, Viance contempla «[g]randes barracas de madera, de ladrillo, donde se hacían los obreros igual que los soldados en los cuarteles» (p. 373).

El encuentro del protagonista con el anciano árabe revela, entre otras ideas, la pretensión del novelista de despertar la conciencia de la juventud española —un ideal acorde con el de otros escritores en la fecha de publicación de la obra—:⁹ «Vosotros, los jóvenes, sois los únicos que aún no estáis envilecidos, que tenéis la conciencia sana y creéis en la justicia, en el bien» (p. 248). Este fragmento incita a la rebeldía, porque el discurso del anciano acaba exaltando la actitud combativa de los marroquíes frente a la inercia de los españoles: «os sometéis, ofrecéis lo mejor de vosotros mismos a cosas caducas, inútiles y malvadas» (p. 249).

Estos son algunos aspectos que hacen de *Imán* una novela social. Los críticos senderianos han apuntado otras cuestiones de interés. Para Jean-Pierre Ressay, diversas escenas relegan los patrones de la literatura social a un segundo plano, dando lugar a la meditación filosófica. El novelista registra múltiples prácticas de crueldad —textual, social, entre combatientes del mismo bando...—. Conductas que

⁹ Entre 1928 y 1930, un grupo de jóvenes intelectuales de izquierdas, congregados en torno a varias revistas (*Post-Guerra*, *Nueva España*, *Nosotros*) y editoriales (Oriente, Ulises, Cenit, Historia Nueva, Zeus), e influidos por autores extranjeros, se entregaron a una labor de concienciación social. Cf. Víctor Fuentes, *La marcha al pueblo en las letras españolas (1917-1936)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2006, 2ª ed., pp. 29-58; Gonzalo Santonja, *Del lápiz rojo al lápiz libre. La censura de prensa y el mundo del libro*, Barcelona, Anthropos, 1986; Rafael Osuna, *Las revistas españolas entre dos dictaduras: 1931-1939*, Valencia, Pre-Textos, 1986.

desentrañan cómo «la violencia no depende solo de una circunstancia sociohistórica: está inscrita de una manera fatal en la naturaleza humana».¹⁰ Patrick Collard, por su parte, destacó el valor poético de la obra: «el paisaje y la naturaleza entera se asocian estrechamente con el drama, los tormentos físicos y las angustias psicológicas y metafísicas de los hombres, [...]. Soledad, sufrimiento, muerte, desesperanza: eso es lo que *dice* el paisaje».¹¹

Quisiera reseñar que la dualidad del término *imán* —violencia y amor—, mencionada por nuestro autor en sus conversaciones con Marcelino C. Peñuelas,¹² está plasmada en el texto y guarda relación con el arquetipo (herrero y soldado) que encarna el protagonista: «Viance atraía el hierro —la desgracia, la violencia— a su alrededor. Pero no era él sólo, sino tantos otros labradores, operarios de su clase» (p. 124). Su interacción con el entorno social y el natural tiene consecuencias opuestas. La brutalidad del servicio militar, de la guerra, conduce a Viance a la pérdida de identidad, a la «impersonalidad». En cambio, siente amor cósmico, amor a la tierra, y gratitud hacia el cadáver del caballo en el que se cobija:

Siente sus propias palpitaciones en las costillas del caballo. [...] Siente también que su materia es igual a la que la circunda, que hay solo un género de materia y que toda está animada por los mismos impulsos ciegos, obedientes a una misma ley. Le invade una vaga ternura, el deseo de hacer el bien y de encontrarlo todo dulce y bueno.¹³

Durante la huida, Viance olvida su nombre y se pregunta cuál es el valor del hombre en el universo: «La vida de un ser vale menos que el vapor acuoso de una gota del mar evaporada bajo el sol. Y, sin embargo, se considera el centro y eje del universo y cree que las estrellas solo existen para que él pueda orientarse y saber qué hora es» (p. 254). Esa inquietud no se resuelve cuando llega a Urbiés: «¿Quién soy yo? ¿Dónde estoy yo? Porque nada de esto es mi tierra. ¿Yo soy un forastero?» (p. 371). Este planteamiento existencial será uno de los ejes de *El lugar de un hombre*.

En definitiva, el relato de la vida de Viance trasciende la crítica social y deja ver la individualidad del personaje. Varias novelas de posguerra continúan ese patrón. En *El rey y la reina*, el escenario de violencia provoca una subversión de los valores sociales y morales. La guerra despierta al protagonista —Rómulo— del conformismo social; renace «el otro Rómulo», el hombre «seguro de la vida, de sí mismo», que fue tiempo atrás. Aunque el personaje no encarne la revolución social,

¹⁰ Jean-Pierre Ressay, «Violencia e historia en *Imán*», en José-Carlos Mainer, Javier Delgado y José M^o Enguita (eds.), *Los pasos del solitario*, ob. cit., pp. 23-46; la cita, en p. 33.

¹¹ Patrick Collard, «Descripción y función del paisaje en *Imán*», en Juan Carlos Ara Torralba y Fermín Gil Encabo (eds.), *El lugar de Sender. Actas del I Congreso sobre Ramón J. Sender*, Huesca / Zaragoza, IEA / IFC, 1997, pp. 197-215; la cita, en p. 206.

¹² Marcelino C. Peñuelas, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, Madrid, Magisterio Español, 1970, pp. 111-118 y 202: «antiguamente las ideas de *imán* y *amor* iban juntas. Es decir, *imán* es el amor, por decirlo así, inorgánico, el amor de los minerales; el amor por el cual la aguja magnética apunta al norte».

¹³ Ramón J. Sender, *Imán*, ed. cit., p. 243.

conforme avanza la historia se une de forma espontánea a la legítima lucha del pueblo en defensa de la libertad. De tal modo, la guerra le encamina a conquistar su ideal, a convertirse en dueño de su destino.

Durante el exilio, Sender argumenta tenazmente en contra de la actuación del escritor bajo el mandato de un partido político. Dos prólogos son ilustrativos de ello: el de la segunda edición de *O. P. (Orden Público)*¹⁴ y el de *Los cinco libros de Ariadna*. En este último leemos: «Creo que no puedo ver ni sentir políticamente. [...] Pero un escritor no puede evitar la circunstancia social. Para mantenerse insensible a los problemas sociales en nuestro tiempo hay que ser un pillito o un imbécil».¹⁵ Algo que no era del todo excepcional. Como ya apuntó José Domingo Dueñas, aunque a finales de 1932 Sender se distanció del anarcosindicalismo y se vinculó al PCE «a principios de 1933, desmoralizado por la escasa eficiencia revolucionaria de los libertarios»,¹⁶ en las crónicas de su viaje a la URSS, reunidas en el libro *Madrid-Moscú. Notas de viaje (1933-1934)*,

prevalecía evidentemente el entusiasmo y la congratulación ante lo que entendía como la construcción del «hombre nuevo» en la URSS, pero asomaban también ciertas objeciones, en especial hacia el funcionamiento —a su juicio en exceso uniformador e impositivo— de la Internacional Comunista.¹⁷

La ideología del autor tomaría un nuevo rumbo tras la guerra. En cualquier caso, es preciso que nos detengamos en *La noche de las cien cabezas*, una novela alegórica sobre la futura gran revolución, publicada en 1934. Sender había establecido la oposición *hombría / personalidad*,¹⁸ que resultará ser una directriz artística e ideológica. Ese binomio enmarca un discurso ético sobre la dignidad del hombre que surca toda su obra literaria. En el texto, la voluntad popular (la *hombría*) hará posible la creación de una nueva sociedad fundada en el trabajo colectivo. Se retrata a la burguesía enferma de egoísmo, de vanidad, de individualidad; esclava de la *personalidad*. A causa de la corrupción de los instintos naturales, el hambre, el odio, el dolor, el engaño y la explotación, una tromba destruye el orden social, cultural y moral

¹⁴ Ramón J. Sender, *O. P. (Orden Público)*, México, Publicaciones Panamericanas, 1941, 2ª ed., p. 10: «no era ni soy “escritor de partido”».

¹⁵ Ramón J. Sender, *Los cinco libros de Ariadna*, ed., introd. y notas de Patricia McDermott, Zaragoza / Huesca, PUZ / IEA, Gobierno de Aragón (col. «Larumbe», 35), 2004, p. 8. Este prólogo apareció en la revista *Las Españas* (26-28, julio de 1956), antes de que Edición Ibérica (Nueva York), publicase el libro en 1957.

¹⁶ José Domingo Dueñas Lorente, «Tensor: pequeñas certezas para tiempos inciertos», prólogo a *Tensor: Información Literaria y Orientación*, estudio preliminar de Marshall J. Schneider, Huesca, IEA, 2001, ed. facs., p. XIII.

¹⁷ *Ibidem*, p. XIV. Cf. Antonio Elorza, «Ramón J. Sender, entre dos revoluciones (1932-1934)», en Juan Carlos Ara Torralba y Fermín Gil Encabo (eds.), *El lugar de Sender*, ob. cit., pp. 65-84, que contiene un interesante «Anexo documental. Informe de Codovilla al secretariado del komintern»; en él, Víctor Codovilla, delegado de la Internacional Comunista en España, alude a las manifiestas «reservas» de Sender «respecto de la línea política» del Partido Comunista Español y de la IC.

¹⁸ José Domingo Dueñas Lorente, en *Ramón J. Sender: periodismo y compromiso (1924-1939)*, Huesca, IEA, 1994, pp. 226-227, n. 557, localizó la primera vez que nuestro autor estableció esa oposición en «El realismo y la novela», *La Libertad*, 6 de enero de 1933.

implantado en la sociedad española de la época. La tromba arrastra diversos objetos junto a las cien cabezas hacia el cementerio, donde las sombras de Evaristo, *el Rano*, y de un obrero metalúrgico —ambos han muerto— actúan de espectadores. Pero, a diferencia de las cabezas, tanto el obrero como Evaristo conservan el cuerpo y «van por su pie a la sepultura»,¹⁹ porque ellos son víctimas. Representan a los marginados, a los hombres sin trabajo, a quienes no han caído en «el vicio de la personalidad». El autor se sirve de los diálogos y monólogos de las cabezas para exponer una crítica sociopolítica que trasciende y expresa «algo más, de índole antropológica y que pertenece a la estructura de las relaciones con la comunidad», al «conflicto entre individuo y sociedad».²⁰ En el capítulo XXII, un grupo de hombres desnudos erige un dolmen como «manifestación de fe en el hombre» (p. 195). El dolmen es un símbolo de la *hombría*, de la solidaridad, de la creación colectiva y anónima. Al amanecer, el cementerio se convierte en colmena, y aquellos cuyos actos sean «humanos, simples y universales» (p. 203) podrán enrolarse «en la bandera del trabajo» (p. 244).

En mayo de 1936 la revista *Leviatán* publicó un artículo en el cual Sender dio forma teórica a esa idea. Según leemos, la revolución social debía ir acompañada de una nueva corriente literaria, «social y proletaria», a la que habría que transferir un «principio vital» que «está en nosotros, pero solo puede manifestarse en relación con las necesidades y las aspiraciones colectivas».²¹ Sender identifica este principio con la ideología de los trabajadores, «porque solamente en ella está vivo el sentimiento desinteresado de humanidad».²² De ahí que proponga la integración del novelista en la masa social, mediante la inteligencia ganglionar o el «instinto de clase»,²³ para que pueda crear una auténtica obra de arte. Casi veinte años más tarde, en el citado prólogo a *Los cinco libros de Ariadna*, en lugar de referirse al «instinto de clase» hará hincapié en el «instinto de la especie». Pues entiende que la conciencia social ya no es una cuestión de la lucha de clases, sino una actitud natural del ser humano:

Lo que hay que hacer es actuar enteramente y no fraccionariamente. No actuar como hombres de una clase social sino como un ser humano elemental y genérico. No aceptamos el truco de la *conciencia de clase*. [...] Por encima de los intereses de clase están los de la especie.²⁴

¹⁹ Ramón J. Sender, *La noche de las cien cabezas. Novela del tiempo en delirio*, Madrid, Imprenta de Juan Pueyo, 1934, p. 13. Todas las citas corresponden a esta edición.

²⁰ Manuel Béjar, «Estructura y temática de *La noche de las cien cabezas*», en José-Carlos Mainer (ed.), *Ramón J. Sender. In memoriam*, ob. cit., pp. 299-322; la cita, en p. 305.

²¹ Ramón J. Sender, «El novelista y las masas», en José Esteban y Gonzalo Santonja, *Los novelistas sociales españoles (1928-1936)*. *Antología*, Barcelona, Anthropos, 1988, p. 161.

²² *Ibidem*, p. 162.

²³ *Ibidem*, p. 169: «La percepción ganglionar —inteligencia de la abeja, del niño y del poeta— nos permite identificarnos con las masas. [...] todo esto de la inteligencia ganglionar no es sino el mecanismo de lo que políticamente llamamos instinto de clase. Este instinto nos lleva a unir nuestra confianza a la de los demás, y la razón nos hace buscar en la entraña de esa confianza un principio vital, que hay que llevar a nuestras obras si queremos que tengan una vida en sí mismas».

²⁴ Ramón J. Sender, *Los cinco libros de Ariadna*, ed. cit., p. 9.

Esos «intereses de la especie» determinan, como veremos, la actuación de Sabino, personaje de *El lugar de un hombre*.²⁵

EL «COMPROMISO HUMANISTA» EN *EL LUGAR DE UN HOMBRE*

Tres dimensiones —antropológica, social y existencial— se entrecruzan en la estructura de *El lugar de un hombre* con el fin de abogar por el respeto que todo hombre merece. Cuando el escritor revisa la novela, en 1958, introduce diversas variaciones que van cercando la figura de Sabino como protagonista único. A esto se añade el sentido del nuevo título, que traslada el enfoque de *el hombre* genérico, como especie, a *un hombre* como individuo, acentuando el tema de la dignidad de cada persona, de todos los miembros de la sociedad. En esta línea se hallan las palabras del autor en la *Breve noticia* que introduce la primera edición de la obra, donde declara que su intención es aportar una visión humanista, despojada de retórica y de contenido político:

En este libro está mi sentimiento, de lo humano y quizá la raíz del único humanismo revolucionario posible. Sobre hechos históricos tramados sin artificio el lugar del hombre aparece vacío y ese vacío determina el valor de la ausencia, lo que no es en definitiva más que el «contravalor» de la presencia.²⁶

El texto narra el regreso a la aldea de un hombre al que sus vecinos daban por muerto. Lo que podría haber sido una recreación de la parábola del hijo pródigo encierra la denuncia de una brutal injusticia. Primero, porque Sabino había huido de su aldea cuando la humillación se hizo tan insoportable que no halló otro camino para preservar la integridad. Segundo, porque se suponía que había sido asesinado, y, por tanto, dos inocentes fueron torturados y encarcelados a causa de ese falso crimen. El novelista se inspira en una historia real, conocida como *el crimen de Cuenca*, de la que informó en el periódico *El Sol* en marzo de 1926. El caso fue presentado como *el del muerto resucitado*.²⁷ Este hecho lo entrelaza con algunos recuerdos personales, como la escapada de un campesino al monte.²⁸ José María Grimaldos, apodado *el Cepa* y natural de Tresjuncos, desapareció un día y regresó a su pueblo quince

²⁵ Ramón J. Sender, *El lugar de un hombre*, México, Ediciones CNT, 1958. La primera edición de la novela se tituló *El lugar del hombre* (México, Quetzal, 1939).

²⁶ Ramón J. Sender, *El lugar de un hombre*, ed., introd. y notas de Donatella Pini Moro, Huesca / Barcelona, IEA / Destino, 1998, p. xvii; citaré por esta edición. El texto de la solapa de la versión definitiva continúa ese criterio humanista: «El lugar que ocupa un hombre en la vida y en la realidad de cada día es un lugar sagrado. El más insignificante de esos hombres —Sabino, el héroe de la novela— revela sin querer y como a pesar suyo la inmensa importancia que su presencia (como la de cada cual) tenía entre los demás hombres», *ibídem*, p. 225, n. 296.

²⁷ Donatella Pini ha recopilado los reportajes en los cuales Sender iba informando sobre este insólito suceso desde Cuenca —entre el 6 y el 11 de marzo de 1926— en «Materiales previos a la redacción de la obra», *ibídem*, pp. 331-366.

²⁸ El autor comentó esto a Marcelino C. Peñuelas (*Conversaciones con Ramón J. Sender*, ob. cit., p. 120): «Es un hecho que sucedió en una aldea aragonesa. Yo ligué ese hecho con un error judicial que se descubrió en la provincia de Cuenca»; «el caso del campesino que huyó al campo es auténtico. Yo, cuando chico, lo oía contar. Y creo que era medio pariente mío».

años más tarde, lo que provocó que León Sánchez, vecino de Villaescusa de Haro, y Gregorio Valero, de Osa de la Vega, fueran inculpados de su asesinato.

Lo ocurrido en Cuenca dejó huella en Sender, quien rescató el asunto en el artículo «Hace diez años. Recordando lo de Osa de la Vega» (*La Libertad*, 28 de julio de 1935).²⁹ En él alude a cómo la censura de la dictadura de Primo de Rivera impidió dar a conocer las innumerables torturas que sufrieron Gregorio y León, perpetradas por la Guardia Civil bajo la aprobación del juez de Belmonte. De acuerdo con Donatella Pini, este es el momento de la gestación de *El lugar de un hombre*, que «se anuncia como una novela social animada por un propósito testimonial y demostrativo más que argumentativo o de discusión». ³⁰ El periodista contempló inmejorables posibilidades novelísticas en tan desgraciado episodio: «En los factores que determinaron la acusación contra Valero y León Sánchez tenía no poca parte el caciquismo político y los manejos electorales [...]. Sería largo de explicar; pero tendría una gran ejemplaridad». ³¹ El texto de 1939 tenía un notable componente social, algo menos acentuado que en origen puesto que cobró relevancia el factor existencial. Sin embargo, finalmente la materia político-social sería condensada tras las alteraciones textuales efectuadas en la segunda edición.

En *El lugar de un hombre* se denuncia la prolongación del feudalismo y de la política de la Restauración hasta la década de 1920. La dimensión sociopolítica de lo acaecido en Cuenca estimula a Sender a trasladar —como hiciera en 1934 con el reportaje sobre Casas Viejas, aunque aquí el grado de ficción sea menor— esos hechos a la ficción. Este episodio real le permite denunciar, en el plano histórico, las torturas consentidas por un sistema judicial inserto en una sociedad injusta. El relato muestra cómo los aldeanos habían condenado a Sabino a vivir en soledad mucho antes de la huida. Se enfatizan la tremenda marginación social a la que fue sometido y las consecuencias tanto de la huida como del regreso para el ritmo inmutable, hasta ese momento, de la aldea. La desaparición y el retorno de un único hombre, el más humilde, quiebran la estabilidad social. Aunque ese hombre sea rechazado e ignorado por todos, su ausencia adquiere una trascendencia trágica. Al fin y al cabo, Sender pretende probar el valor del individuo para el grupo. Pero, además, expone una serie de motivos que van trenzándose en el desarrollo de la trama y que consuman la crítica social. Las intrigas políticas de los caciques para alzarse con el poder, sin el menor interés por descubrir la verdad, la censura de la pobreza en una sociedad jerarquizada o la intromisión de la Iglesia en la condena de Vicente y Juan son los principales factores críticos de la novela.

Asimismo, aun cuando el narrador esboza una estampa idílica del campo, el problema agrario es un asunto latente en el relato. Por eso, la atmósfera festiva motivada

²⁹ Artículo reproducido en Ramón J. Sender, *El lugar de un hombre*, ed. cit., pp. 366-371.

³⁰ Donatella Pini, «*El lugar de un hombre*: el suicidio, la muerte y la violencia», en José-Carlos Mainer, Javier Delgado y José M^a Enguita (eds.), *Los pasos del solitario*, ob. cit., pp. 65-81; la cita, en p. 69.

³¹ Ramón J. Sender, *El lugar de un hombre*, ed. cit., p. 370.

por la llegada de la primavera y la anual «bendición de los campos» o la risa de los campesinos suscitada al recitar unas coplas que hablan del asesinato de Sabino quedan enturbiadas en el momento que alguien incendia la finca de don Ricardo, el cacique conservador. Bien es cierto que la reintegración de Sabino en el pueblo culmina cuando le ofrecen un trabajo. Pero no todos los habitantes de la aldea pueden ir al jornal, cultivar la tierra. Es un derecho que está en manos de los caciques, y estos lo utilizan para explotar a los trabajadores.

La reflexión a la que conduce la lectura de *El lugar de un hombre* es que el hombre está determinado por la dicotomía *ser/tener*. El individuo *es* en relación con los otros, y la dignidad parte de *tener* honorabilidad, de tener un oficio respetable. Este trasfondo existencial está conectado con el antropológico. El etnógrafo Gaspar Mairal señaló el empleo del término *lugar* como un acierto del autor.³² Ilustra que, tradicionalmente, en Aragón esta palabra se ha usado para denominar a la comunidad local. Lugar es el espacio socializado y, por tanto, humaniza. Cuando Sabino se desplaza al saso se deshumaniza, porque este es un espacio no socializado: «De ahí que la última lectura del término “lugar” deba ser esta: el lugar de un hombre es la condición humana que le otorga su pertenencia a un espacio socializado, para bien o para mal, no hay moralismo en Sender».³³

En realidad, Sabino no estaba socializado viviendo en la aldea. Tampoco lo estará habitando en el saso. En cambio, en este desértico paraje será un hombre libre de las presiones sociales. Este es el motivo principal de su huida. Solo con su ausencia se hace presente para *los otros*, y ese es el punto de partida del conflicto. La autoexpulsión primero y el forzado regreso años más tarde —recordemos que la obra se abre con el tema de la caza del hombre salvaje— rompen el equilibrio de la aldea y causan fatales efectos.

La presencia de Aragón en la obra de Sender era considerable antes del exilio. Con todo, el sentimiento de desarraigo dará lugar a la evocación de Aragón como espacio poético —y mítico—. En *El lugar de un hombre*, el autor nos muestra un medio rural en el que perduran creencias, supersticiones y tradiciones populares, arraigadas en la mentalidad primitiva de los aldeanos. Por ejemplo, la protección de la cruz de hierro que se alza en la montaña; la existencia de brujas, encarnada en el personaje de Ana Launer, cuyos extraños «caprichos» suscitan miedo en los campesinos;³⁴ o la fe en los milagros —Antonia cree que el regreso de su hijo se debe al Cristo de los Milagros—. En ese ambiente primitivo surge el tema de la caza. Sender realiza la labor de un etnógrafo a través de un narrador testigo y transmisor,

³² Gaspar Mairal Buil, «Ramón Sender o el lugar de un etnógrafo», en Carmelo Lisón Tolosana (comp.), *Antropología y literatura*, Zaragoza, DGA, 1995, pp. 101-110.

³³ *Ibidem*, p. 105.

³⁴ La función social de la bruja radica en su carácter expiatorio, consiste en «dar un sentido a los males de la existencia». Massimo Centini, *Las brujas en el mundo*, Barcelona, De Vecchi, 2001, p. 11.

permaneciendo «[p]rójimo, ya que está describiendo “su” pueblo, y distante desde el momento que se sirve de unos hechos ajenos a su pueblo y a sí mismo».³⁵

Durante el relato de la cacería se juega con la ambigua identidad de ese hombre desde tres perspectivas: la de la realidad, la de la leyenda y la de la caza. Los cazadores se refieren a él usando distintas expresiones: «infeliz», «monstruo», «un semejante», «pobre hombre», «la pieza» o «la presa». Esta combinación mantiene la intriga y muestra a un ser casi fantástico, a alguien deshumanizado a quien es difícil definir: «Había allí *algo*, entre gris y amarillo, cubierto de pelos, que nos miraba espantado, a una distancia de cien metros» (p. 47; la cursiva es mía). Sin embargo, el narrador intenta comprender y justificar este singular caso: «[e]ra mucho más importante el hombre aquel que todo lo que hubiera hecho» (p. 67); y percibe en sus ojos «una dulzura impresionante» (p. 69).

Una vez descubierta la identidad de Sabino, los personajes se preguntan qué razones le impulsaron a huir a un lugar como el saso, «un inmenso desierto gris que comenzaba justamente en las ripas, en la cima donde habían puesto la cruz» (p. 24). No se explican qué motivó su marcha ni cómo pudo refugiarse tantos años en «el roquedal de Aineto», el espacio más inhóspito del saso, pues, según dice el abuelo, «¡[a]llí no pueden vivir ni los lobos!» (p. 83). Este lugar es foco de supersticiones y, en la narración, la intensidad del viento le proporciona una dimensión de frontera simbólica entre la vida y la muerte: «en aquellos desiertos transcurrían años enteros sin que los pastores vieran un ser humano» (p. 34). Se plantean diversos móviles para la fuga —la locura, el idiotismo, el ascetismo, el crimen, el hambre, el miedo—. Pero la auténtica razón es la exclusión social.

La marginación de Sabino García Illeras comenzó en la infancia. Los niños se burlaban de su padre porque era dulero —el oficio más bajo—. Pese a ser «pobre de solemnidad», nunca mendigó. Él recogía boñigas, su madre era espigadora y, como toda la familia tenía un oficio (rasgo de dignidad), no sentía el desprecio de los demás, esa típica «crueldad de las aldeas» (p. 90). Esto cambia cuando llega a la adolescencia. Entonces su pobreza le excluye del grupo de los mozos solteros. No participa en su fiesta anual porque no puede comprar vino. Sabino nunca había sentido vergüenza por recoger estiércol, o porque su padre fuera dulero, pero son *los otros* quienes le provocan ese sentimiento. Tampoco favorece su integración cuando planea demostrar su virilidad riñendo con un arriero de otro pueblo que iguala en fama al suyo —«Los mozos del pueblo tenían fama de bravos y fuertes en toda la ribera del Orna» (p. 88)—, pues vence el arriero y otros mozos tienen que «restaurar el prestigio local pegándole al de Zaidín» (p. 88).

La vida en la aldea se organiza en torno al calendario cristiano. El autor anota diversas tradiciones relacionadas con la liturgia, cuyo arraigo fija la integración

³⁵ Gaspar Mairal Buil, «Ramón Sender o el lugar de un etnógrafo», art. cit., p. 107.

de cada miembro en el grupo, en la vida social. Así ocurre con la fiesta del Santo Cristo de los Milagros, en otoño, o la celebración con motivo de la recluta: «Todos los mozos llevaban en la oreja su pequeño ramillete de flores, hecho por la novia con filigranas de oralina. Antes de marchar del pueblo, iban a la ermita de la Virgen y le ofrecían aquellos ramos en una fiesta en la que se bebía y se bailaba todo el día» (p. 89). De nuevo, Sabino es excluido. Ni tiene novia ni es apto para el servicio militar. De este modo va pasando de la burla a la indiferencia y deja de existir para los otros. El amor le devuelve la ilusión por la vida durante algún tiempo. Pero las infidelidades de Adela renuevan las burlas en el pueblo. Sabino va aislándose poco a poco, hasta que decide marcharse para resolver el problema moral de la infidelidad del modo más digno. La responsabilidad de su huida es de toda la pequeña comunidad, como se desprende de este fragmento:

Los viejos, por su compasión, los jóvenes por su desvergüenza agresiva. Las mujeres porque se reían, los chicos porque seguían cantando la canción que cantaban a su padre: Dulero, dulero...³⁶

Ramón J. Sender se vale de una serie de patrones culturales propios de la provincia de Huesca. Estas manifestaciones constituyen una vía de integración de la persona en su comunidad local y refuerzan la identidad individual. Según José Carlos Lisón Arcal, al tratar el «tema de la identidad cultural» hay que distinguir tres niveles —local, comunal y supralocal—, y hablar de diversos «momentos y formas simbólico-rituales y ceremoniales en los que se pone de relieve la pertenencia a una determinada área, comunidad local o incluso a un segmento de la misma (barrio, agrupación vecinal, etcétera)».³⁷ El estudio de Lisón Arcal nos da pie para valorar el uso que nuestro autor hace de las fiestas y ceremonias rituales en *El lugar de un hombre*.

José Carlos Lisón enumera una serie de fiestas que permiten captar, dentro del segmento local, la identidad cultural oscense. Celebraciones que reavivaban «los vínculos de la vecindad» y despertaban «en los individuos su conciencia de pertenencia a una comunidad determinada, única y específica».³⁸ Hay tres «ritos de transición», que coinciden con los expuestos por Sender en el texto. En algunas zonas de Huesca —explica el antropólogo—, «cuando un muchacho abandonaba la escuela definitivamente (la edad oficial eran catorce años) y comenzaba a trabajar, pasaba a formar parte de los *mozos de gasto* o *mozos de fiesta*».³⁹ Estos mozos contribuían a organizar los festejos, donde se relacionaban con el sexo opuesto, y se hacían cargo de los gastos (si bien el resto de la comunidad podía ayudarles). Es el «momento

³⁶ Ramón J. Sender, *El lugar de un hombre*, ed. cit., p. 92. La canción continúa con dos versos: «la pata en puchero / la mano en el culero». Donatella Pini señaló que el tercer verso, eliminado en la edición de 1958, «aludía al aspecto carnavalesco» de la figura del dulero (ibídem, p. 87, nota 105).

³⁷ José Carlos Lisón Arcal, *Cultura e identidad en la provincia de Huesca (una perspectiva desde la antropología social)*, Zaragoza, CAI, 1986, p. 155.

³⁸ Ibídem, p. 186.

³⁹ Ibídem, p. 162.

simbólico-ritual por excelencia en el que se reafirma la integración local».40 El segundo rito de transición de mozo a adulto se producía «cuando el individuo era tallado para su incorporación al servicio militar y constituía el grupo de los quintos».41 Con motivo de la despedida de los quintos solía celebrarse una fiesta típica según la localidad. El tercer rito era la celebración de la boda. Los vecinos participaban directa o indirectamente del festejo.42 Como hemos visto, Sabino es excluido de los dos primeros ritos a causa de su pobreza.

La «bendición de los campos» descrita en el texto es significativa en el nivel comunal. Este ritual está englobado dentro de las fiestas patronales: «Ha sido también tradicional el destinar un día de la fiesta patronal a ir en romería a la ermita del santo/a patrono/a, situada casi siempre fuera del pueblo».43 Este tipo de actos «son el momento preciso para la exaltación del grupo local, para poner en comunicación de modo global y único a todos sus miembros y reafirmar el nosotros».44 Cada comunidad celebraba este tipo de romerías con el fin de conjurar la protección contra «males específicos que atentaban contra su prosperidad y a los que no era posible combatir sino de forma simbólica: pedriscos o *pedregadas*, plagas, pestes de ganado, etc.».45 Sender hace uso del simbolismo de este ritual, dado que el mismo día en que se celebra la «bendición de los campos» se lleva a cabo la devolución del cigüeñato al nido (cap. XVI). Ello porque en el capítulo VII se había establecido un paralelismo entre Sabino y el cigüeñato. Ambos se encontraban fuera de su espacio social —el primero— y natural —el segundo—. Por eso, el retorno del ave al nido es un acto simbólico de la reintegración del personaje. Como el cigüeñato, Sabino ha sido restituido a «su lugar». En conclusión, este breve análisis comparativo nos permite afirmar que *El lugar de un hombre* tiene una sólida base antropológica, la cual amplifica e intensifica el alcance de los demás niveles textuales: social, moral y existencial.

Por otra parte, Sender crea un vínculo entre lo sagrado (religión) y el sacrificio primitivo (antropología). El sentido victimario, asignado a Sabino, viene sugerido en tres símbolos: la cruz de hierro, un cráneo humano (hallado en el saso) y la cabeza de cordero que Tomaser lleva en su faja. Como la cacería tiene lugar en primavera, estación en la que se celebra la Semana Santa, y los aldeanos dan por muerto a Sabino —«[I]legalmente está enterrado» (p. 76)—, la reaparición de este semeja su resurrección. De ese modo, el personaje evoca la figura de Cristo. Simboliza el amor y la libertad, categorías básicas para acceder al espíritu fraternal o humanitario sobre el cual se asentaría una sociedad más justa. Al tiempo, el novelista ha recreado

40 *Ibidem*, p. 162.

41 *Ibidem*, p. 162.

42 *Ibidem*, p. 165.

43 *Ibidem*, p. 172.

44 *Ibidem*, p. 171.

45 *Ibidem*, p. 172.

el sacrificio de una víctima propiciatoria. En el libro *La violencia y lo sagrado*, René Girard interpreta el sacrificio como una práctica de la sociedad destinada a proteger a sus miembros de la violencia, puesto que esta se desvía hacia una víctima «sacrificable». ⁴⁶ No obstante, el autor ha modificado el ritual del sacrificio, porque no se produce la muerte física de Sabino, sino una muerte metafórica. ⁴⁷ El personaje debe deshumanizarse como paso previo a su humanización. Su desaparición lo prepara para la posterior integración social, que lo convierte en *otro* hombre: «ufano», «firme, sobre sus pies», «más seguro de sí mismo». Pero, además, como Sender varía el rito del sacrificio, la inocente y casual huida de Sabino desencadena una serie de sucesos cuyas últimas consecuencias toman un carácter político, al dar el gobierno a los conservadores, y son trágicas para dos familias. Así lo expone Juan: «Un crimen que nadie había cometido ha traído otros crímenes verdaderos» (p. 197). Idea reiterada después por la mujer de Vicente: «Ese poca substancia —repetía—, por irse a vivir entre los lagartos hizo la desgracia de medio pueblo» (p. 201).

Al descubrirse la inocencia de Juan y de Vicente, la aldea experimenta un nuevo cambio. Don Manuel, al frente de los liberales, recupera el poder. Aunque, en principio, esto no dé lugar a la revolución y ni siquiera entrañe una reforma del orden social, el incendio de la finca Los Pinos, propiedad de don Ricardo, es un signo de la incipiente rebeldía de los campesinos, e incluso puede interpretarse como imagen de la conflictividad social que tuvo lugar durante la II República. Con todo, el autor da prioridad al hecho de que Sabino alcance una situación de dignidad y respeto, a que logre su máxima aspiración social —tener un oficio— y satisfaga su necesidad individual —el amor de Adela—.

En *El lugar de un hombre*, Sender exhorta a la libertad desde el inicial canto de las *cucutes* hasta la afirmación final de Sabino: «¿Es que no tengo las piernas para irme a donde quiera? Un día me dio el barrunto. Y me fui» (p. 235). Esta expresión simple e instintiva es una proclamación de su libertad individual. Como Viance, Sabino no es un revolucionario. Es un rebelde sin rumbo, un héroe —o antihéroe— desdichado que lucha contra su condición de chivo expiatorio para sobrevivir (el «interés de la especie»). Su huida es un signo de rebeldía, el único medio a su alcance para escapar, sin hacer uso de la violencia, de esa imposición social.

EL PESO DE LA CULPA EN *EL VADO* (1948)

Ramón J. Sender plantea en esta novela corta cómo el sentimiento de culpa y la imposibilidad de su expiación pueden conducir al ser humano hacia la locura.

⁴⁶ René Girard, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 1998, p. 12.

⁴⁷ Este proceso es similar al experimentado por Viance en *Imán*. Como ha ilustrado Francis Lough en *La revolución imposible: política y filosofía en las primeras novelas de Ramón J. Sender (1930-1936)*, Huesca, IEA, 2001, p. 62: «La muerte metafórica de Viance prepara el camino para su renacimiento simbólico dentro del vientre del caballo, que representa el despertar en su interior de su conciencia de la unidad de toda materia».

Movida por los celos, Lucía denuncia a la Guardia Civil el escondite de su cuñado, el hombre a quien ama. Durante dos años, la culpa, los remordimientos y el deseo de expiar «su crimen» la han atormentado. Esa inquietud se acentúa el día del aniversario de la muerte del hombre amado —«Hoy se cumplen dos años» es una de las frases que más repiten los personajes— y hace que la protagonista se decida a confesar la delación a su hermana Joaquina. La inutilidad de dicha confesión —el estado de desequilibrio mental de Lucía implica que no sea creíble— y la consiguiente imposibilidad de «pagar» su delito hacen que Lucía pierda la razón.

El trasfondo histórico del texto es la inmediata posguerra. José-Carlos Mainer piensa que, con *El vado*, Sender se habría liberado de una obsesión: «la idea de que en la guerra civil se traicionó sin odio ni motivo imperioso». ⁴⁸ Se deduce que la guerra ha terminado por una alusión a Joaquina —«viuda desde que *los del Gobierno* le mataron al marido»—. ⁴⁹ El novelista no centra el relato en la contienda, pero evidencia la responsabilidad moral de la Iglesia española, su complicidad con la dictadura y el hecho de que ejerciera como aparato represor. El siguiente fragmento censura la hipocresía de esa Iglesia que, en gran parte, actuó del lado de los nacionales en nombre de Dios, apropiándose indebidamente de su palabra:

Ella recordaba al muerto caído en su sangre. Aquel no podía ser un enemigo de Dios. ¿Qué Dios sería aquel si podía considerar enemigos suyos a hombres como el marido de su hermana? ¿Cómo podía Dios hacer enemigo suyo a un hombre limitado en su honradez campesina a su trabajo y al cuidado de su familia?⁵⁰

Sender nos revela la existencia de dos grupos —víctimas y verdugos— sin hacer referencia a los bandos políticos, aunque se sobreentiende a cuál pertenece cada uno. Asimismo, las alusiones al ambiente opresivo que padecieron las familias republicanas son generales, de manera que podrían haberse referido a cualquier pueblo o ciudad de España: maltratos físicos y psicológicos, denuncias, encarcelamientos, asesinatos. Un acto cotidiano como era ver reunidos a grupos de campesinos en la plaza de la aldea, tomando el sol, en el presente es una escena que transmite temor y, sobre todo, desconfianza: «Pero desde la guerra la gente se miraba con una indiferencia detrás de la cual se veía un inmenso recelo. Los campesinos se diría que tenían en los ojos reflejos rojizos, como los hurones» (p. 43). Si bien el texto hace referencia a la esperanza, a una esperanza en el futuro que antes tendría que pasar por la venganza. Son los jóvenes, los mozos, quienes esperan esa próxima venganza, que en el texto se denomina «el día de los cuchillos largos» (p. 56).

⁴⁸ José-Carlos Mainer, «Noticia de una novela desconocida de Ramón J. Sender: *El vado* (1948)», en *In memoriam. Inmaculada Corrales*, vol. II, Santa Cruz de Tenerife, Universidad de La Laguna, 1987, p. 191. Sobre el motivo de la culpa en la narrativa senderiana consúltese el artículo de Mainer «La culpa y su expiación: dos imágenes en las novelas de Ramón J. Sender», en José-Carlos Mainer (ed.), *Ramón J. Sender. In memoriam*, ob. cit., pp. 127-135, y el de Antonio Villanueva «Reencuentros y desencuentros. *El crimen de las tres efes*», *Trébede*, 47-48 (febrero de 2001), pp. 78-82.

⁴⁹ Ramón J. Sender, *El vado*, pról. de José Domingo Dueñas Lorente, Zaragoza, DPZ, 2001, p. 33; la cursiva es mía. Todas las citas corresponden a esta edición.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 44.

Como en *Imán* o en *El lugar de un hombre*, el autor pretende expresar que la violencia forma parte de la condición humana y que no siempre está vinculada a una determinada coyuntura histórica. La traición de Lucía ha sido suscitada por el deseo de posesión que sentía por quien fuera su cuñado, y no tiene ramificaciones sociales: «No es necesario querer mal a una persona para delatarla y hacerla perder la vida» (p. 37), se dice a sí misma la protagonista. Su conducta encaja en un mundo primitivo regido por instintos y leyes naturales: «La delación ha sido una forma vicaria de entrega pero, sobre todo, un acto de posesión del objeto amado que, en virtud de la traición, fue auténticamente suyo». ⁵¹

Pero, como sea, Lucía es un personaje atormentado. Todo a su alrededor le recuerda su delito y le hace revivir aquel último día de la víctima. A lo largo de toda la narración la imagen de la muerte la persigue, dando la impresión de que una fuerza irracional la estuviera empujando al abismo. Esto se manifiesta mediante la reiteración de dos elementos: la imagen del cementerio y el sonido del «cimbal de la ermita». Existe un correlato entre el creciente desasosiego que padece Lucía y los fenómenos de la naturaleza. Empezando por la metáfora del río como fluir de la conciencia. Lucía, atenta al rumor del río, está obsesionada por descifrar sus palabras. Hasta que finalmente logra entender lo que el río, a modo de sentencia, le dice: «Moscarda, tú hablarás... pero no lo dirás nunca, nunca...» (p. 64). Llama la atención la intervención del viento, pues parece ser la revelación de «una fuerza oculta» que hubiese maquinado un plan para llevarse las palabras del personaje cuando confiesa por primera vez la traición a su hermana. Es significativo el doble sentido del sintagma que da título a la obra, «el vado», bien diferenciado en la narración del puente; el silbido de la lechuza «al otro lado» de la aldea; las nubes que, si «no pasan la sierra, volverán a bajar y habrá nieve» (p. 48); o la visión del moscardón atrapado entre los juncos.

El último capítulo de *El vado* debe mucho a textos de los años treinta. Sender ha desprovisto el relato de la expresión revolucionaria que le caracterizaba en aquella época. Sin embargo, nos es forzoso señalar que las creaciones de los años republicanos dejan ver que tampoco entonces confiaba en una solución a los problemas sociales limitada a la vía política. No ha de extrañar, por tanto, que *El vado* aporte esa nueva concepción moral del individuo que Sender comenzó a explorar en los años 1934 y 1935, y a la que dio cohesión tras salir de España. Las pinceladas sociales que conforman la dimensión antropológica del relato que nos ocupa están enfocadas hacia la afirmación del individuo. El autor había alejado a la protagonista de la aldea —vive en el centro, en un «callejón ciego», al lado de la plaza—, de un mundo establecido según las leyes sociales, para que sea en el río donde se produzca la regresión. Pero la transgresión moral tiene que llevarse a cabo en la aldea. En la última secuencia, el novelista reivindica la *hombría* frente a la *personalidad*.

⁵¹ José-Carlos Mainer, «La culpa y su expiación: dos imágenes en las novelas de Ramón J. Sender», art. cit., p. 186.

Al principio del capítulo v (Lucía está en la aldea), se anuncia el simbolismo de las ropas, que son signo de *personalidad*, son su máscara: «¿Para qué quiero yo las ropas?» (p. 67). Lucía había fingido y ocultado la verdad durante dos años con la falsa apariencia de ser inocente. La exclamación de la protagonista antes de salir desnuda a la plaza revela este sentido trascendente: «¡Tantos años disfrazada, engañando a la gente! ¡Pero ahora me verán tal como soy!» (p. 78). Pues proclama su carácter de verdugo y a la vez está negando la condición de víctima con la cual había vivido hasta ese momento.

Lucía, algo turbada, había observado fijamente «una dalle colgada sobre dos estacas de madera» y se había sentido atraída por su «hoja combada y brillante» (p. 75). Al día siguiente se dirige a la cocina, descuelga la dalle, sale desnuda a la plaza de la aldea y se pone a segar la nieve —símbolo de purificación—:

En medio de la nieve su desnudez bajo el cielo hosco tenía un raro prestigio. Comenzó a segar erguida, tranquila, lenta, atenta al roce musical de la ancha hoja de acero con la nieve que se alzaba como el ala de un cisne. Decía entre dientes:

—Yo pasé el vado y el forado, pero las nubes no pudieron pasar la sierra.⁵²

La nieve había sido un símbolo de la transición de un estado a otro (de la vida a la muerte, de la oscuridad a la luz) en otros textos senderianos —*El Verbo se hizo sexo*⁵³ y *La noche de las cien cabezas*—, donde la nevada venía acompañada de la experiencia de la muerte y significaba para quienes la experimentaban, Santa Teresa y Evaristo, la reintegración a «la unidad de toda materia».⁵⁴ Dicho retorno es percibido metafóricamente por Lucía —cuando siega la nieve «erguida, tranquila, lenta, atenta al roce musical de la ancha hoja de acero con la nieve» (p. 79)—. Es una escena un tanto críptica. Pero comparable, en cierto sentido, a lo vivido por Viance en las entrañas del caballo. Así como Viance se había fundido con el caballo, Lucía modela sus movimientos con la dalle y se confunde con la materia de la nieve. Entonces, el relato ya no trata del amor individual —un amor egoísta que había provocado la traición, la destrucción del objeto amado—, sino del amor universal, del amor como fuerza cósmica. De manera que el eje del relato es la culpabilidad de su protagonista. Pero, en la secuencia final, el autor hilvana buena parte de sus ideas sobre el amor,⁵⁵ dotando al texto de un valor simbólico que trasciende la temática de la culpa y de su expiación. La dalle es un símbolo tanto del amor como de la muerte —metafórica— y la liberación. Una liberación o salvación que se produciría en el plano de la irrealidad.

Si atendemos a las reflexiones del autor, la locura no es una forma de evasión de la realidad, sino «la disolución en el caos de los orígenes, pero para el espíritu

⁵² Ramón J. Sender, *El vado*, ed. cit., p. 79.

⁵³ Ramón J. Sender, *El Verbo se hizo sexo (Teresa de Jesús)*, Madrid, Zeus, 1931.

⁵⁴ Francis Lough, *La revolución imposible*, ob. cit., p. 229.

⁵⁵ Dos libros senderianos de referencia en este tema son *Carta de Moscú sobre el amor (a una muchacha española)*, Madrid, Imprenta de Juan Pueyo, 1934, y *Tres ejemplos de amor y una teoría*, Madrid, Alianza, 1969.

tiene las apariencias de la fuga ideal». ⁵⁶ Y, en consecuencia, es un filtro que nos conduce hacia el conocimiento de lo inefable. Con el uso de la razón el personaje no había sido capaz de liberarse de su culpa. Estaba anclada en el mundo social establecido. De ahí que se haga hincapié en la represión religiosa (el pecado) cuando Lucía teme y desea ir al infierno. Sin embargo, cuando pierde la razón, se desprende de todos los prejuicios. Sus enigmáticas palabras —«Yo también sé dallar» (p. 79)— parecen querer decir que ha comprendido la verdad o el misterio de la vida y de la muerte, que ha descifrado el sentido del lenguaje del río, así como del agua que sale de las gárgolas. Es un paso simbólico hacia la reintegración con la unidad primitiva.

A partir de esta lectura de *El vado* podemos decir, siguiendo el estudio de Jean-Pierre Ressayot, ⁵⁷ que Lucía ha sufrido un proceso de regresión (locura) y, a continuación, otro de transgresión moral. En una sociedad donde se estimulan las falsas apariencias encubiertas bajo la denominada «decencia», Lucía proclama la desnudez física y moral. Con ese final revelador o purificador, Sender da expresión artística a la *hombría*. Es relevante que tal proceso se dé en un personaje femenino —no será el único— porque podría pensarse que el término *hombría*, un tanto ambiguo, excluye a las mujeres. Ressayot indica en el estudio citado que Sender tiende a compensar el equívoco en su novela *Cronus y la señora con rabo* (1974). ⁵⁸ El escritor hace explícita la dualidad del término mediante una reflexión sobre el instinto de la protagonista, Susan:

Las brahma chakras no hay duda de que las tenían. A través de aquellas prácticas quizá querían enlazar con las otras (las muladharas) para conseguir el círculo mágico que daba armonía a la *hombría* (o *femineidad*) y que parece repetir esa perfección de lo circular o esferoidal en la que se desenvuelve el orbe entero. ⁵⁹

Lucía es un personaje destacado porque encarna la *hombría* y responde a impulsos naturales y sexuales comparables a los de los personajes masculinos. Además, no representa el ideal femenino ni posee el carácter angelical de otras creaciones senderianas. Eso era lo que ocurría, por ejemplo, con Valentina (en *Crónica del alba*) ⁶⁰ o la Niña Lucha (en *Epitalamio del prieto Trinidad*) y después sucederá con la princesa María (en *Bizancio*). Tampoco es el prototipo del personaje femenino revolucionario (Star en *Siete domingos rojos*). ⁶¹ Lucía es una mujer del pueblo que

⁵⁶ Ramón J. Sender, *La esfera*, Barcelona, Destino, 1985, p. 65.

⁵⁷ Jean-Pierre Ressayot, *Apología de lo monstruoso: una lectura de la obra de Ramón J. Sender*, Huesca, IEA, 2003, pp. 435-444.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 438, n. 454.

⁵⁹ Ramón J. Sender, *Cronus y la señora con rabo*, Barcelona, Destino, 1980, pp. 72-73; la cursiva es mía.

⁶⁰ José M^o Jover, en la introducción a Ramón J. Sender, *Míster Witt en el Cantón*, Madrid, Castalia, 2001, p. 108, dice: «he creído vislumbrar una continuidad temática entre tres grandes personajes femeninos de nuestro novelista: Amparo —la novia de Samar sacrificada en *Siete domingos rojos*—, Milagritos y Valentina. [...] el tema presente en estas tres encarnaciones de lo femenino en la imaginación de un Sender que atraviesa por entonces la treintena consiste en lo que pudiéramos llamar “mito de la inocencia perdida”».

⁶¹ Véase José M^o Jover, *Historia, biografía y novela en el primer Sender*, Madrid, Castalia, 2002, p. 115: «La representación ginecomórfica de la Revolución era una tradición ya establecida en la literatura y en el arte occidentales [...]. Sabemos que Sender se atuvo a esta tradición [...] al simbolizar en la joven Star la revolución anarcosindicalista en su versión urbana». Sender tejera esta «simbiosis entre revolución y feminidad» en el personaje de Milagritos.

nada tiene que ver con credos políticos o revoluciones sociales y, sin embargo, es posible leer su tragedia personal como un paso hacia la reconstrucción de la sociedad. En cualquier caso, el camino será largo e incierto porque los campesinos aún no están preparados para trabajar colectivamente. Se limitan a observar, con «asombro primario y hondo», tras los cristales: «La gente se santiguaba detrás de las ventanas» (p. 79).

Si Lucía no representa el «mito de la inocencia perdida» ni es un símbolo de la revolución, entonces ¿cuál es su singularidad? Pues bien, la originalidad de este personaje femenino respecto de los anteriores reside en que de esta creación emana únicamente lo humano. El desencanto político de Sender hace que su discurso esté centrado en cuestiones de índole antropológica que moldean la vertiente moral de su narrativa. Lucía es la expresión de las pasiones primarias. El reconocimiento de la *hombría* significa la renovación moral de la sociedad. Una renovación que será real cuando el individuo logre armonizar su instinto natural con los principios sociales.

En conclusión, podemos diferenciar dos planos narrativos. En uno de ellos observamos a una mujer atormentada por el peso de la culpa, incapacitada para la comunicación con los demás; una mujer cuya identidad ha sido destruida. En el otro, el autor presenta la naturaleza del amor solidario —la *hombría*— como preludeo a la reconstrucción individual y social, fijando su mirada en la memoria íntima dentro de la desolación colectiva. Como fondo surge el paisaje dolorido de aquella incipiente posguerra. Con esta fábula, Ramón J. Sender reflexiona sobre víctimas y verdugos y llega a la conclusión de que a menudo la línea que los separa se difumina. El hecho de guardar un secreto —la denuncia—, de debatirse entre confesar o callar, conduce a Lucía a una situación de angustiosa soledad que la victimiza. Al mismo tiempo, puede inferirse que la culpabilidad es un rasgo existencial del ser humano. Todos los españoles fueron culpables de lo sucedido durante el período comprendido entre 1936 y 1939, desde la persona que cometió el acto más irracional hasta quien actuó de manera calculada. El hecho de recordar puede ser terriblemente doloroso. Aun así, es preciso hacer uso de la memoria. Las traiciones, los crímenes, la destrucción de un país no puede caer en el olvido, o en el silencio. El hombre —y la sociedad— que quiera reencontrarse a sí mismo y vivir con dignidad nunca debería olvidar el pasado. Ese anónimo campesino fusilado «por los del Gobierno» revela el heroísmo del pueblo español. Un pueblo al que Sender dará cuerpo y voz en la figura de Paco, el del Molino.

AMOR, VIOLENCIA Y HEROÍSMO EN *EL REY Y LA REINA* (1949)

En esta ocasión Sender teje una historia de amor imposible entre un jardinero y una duquesa. La novela trasciende la lectura anecdótica, por lo que advertimos cómo el amor y el deseo sexual surgen ligados a uno de los temas senderianos por excelencia: la recuperación de la *hombría*. En el caso de Rómulo nos hallamos ante un proceso de dignificación, mientras que la duquesa evoluciona hasta ser capaz de

mostrar signos de humanidad en las últimas páginas del relato. Todo ello ha sido englobado con bastante rigor en el contexto de la Guerra Civil.

El rey y la reina consta de dos planos narrativos entrelazados en torno a los cuales se organiza la obra: uno realista y otro alegórico. Realista, ya que refiere, de forma muy condensada, el alzamiento militar y el combate del pueblo madrileño contra los rebeldes, en los primeros meses de guerra. En este plano, el autor ha intercalado agudas reflexiones morales sobre este cruel episodio de la historia de España. Con todo, esta es una novela social y alegórica porque la aproximación de sus protagonistas comporta varios niveles de lectura. Ambos planos encajan por medio de dos nexos: Rómulo, el jardinero de los duques, y el palacio de Arlanza. Escenario que adquiere la categoría de microcosmos por todo el simbolismo que encierra. Las estancias del palacio irán cobrando relevancia en distintas secuencias narrativas, según sea la ubicación o el desplazamiento de los personajes: el jardín, el torreón, la piscina, la biblioteca, el sótano, el ascensor y la planta principal. Diversos objetos —cuadros, libros, muñecos de guiñol, el maniquí, el espejo— animan la introspección de los protagonistas, y son tan necesarios para la comprensión del relato como la relación de sus personajes. Cinco capítulos articulan la historia de esta novela que «tiene estructura de tragedia clásica por su unidad de acción y de lugar y se acerca en muchos aspectos a la fábula o al cuento». ⁶²

El estallido de la guerra aporta verosimilitud al texto, puesto que, en cierto modo, desencadena la historia de amor entre Rómulo y la duquesa de Arlanza. El día anterior a la sublevación militar tiene lugar una anécdota, en apariencia insignificante pero que se convertirá en el hilo conductor del relato. La duquesa recibe a Rómulo en la piscina, exhibiéndose desnuda. Ante el asombro de su criada —«Señora, es un hombre»—, la duquesa tan solo exclama: «¿Rómulo un hombre?». ⁶³ Y, a continuación, ríe «con un breve gorjeo de pájaro» (p. 16). Las palabras y la risa de la duquesa perturban al jardinero, que ha sido herido en su «hombría». Esta escena anticipa el intenso deseo de posesión que dominará al personaje. Además de revelar el instante en que se despierta el deseo sexual, la secuencia de la piscina muestra cómo renace «el otro Rómulo». Ese otro hombre que fue en su infancia y en su juventud brota ante la desnudez de la duquesa, quien será, desde ese instante, un sueño, un ideal inalcanzable para el jardinero.

Cuando se inicia la contienda, el palacio es tomado por los milicianos, y la duquesa queda encerrada en la torre a merced de Rómulo. Los personajes van acercándose el uno al otro y humanizándose. Si la duquesa encarna *el ideal* que descien-

⁶² Maryse Bertrand de Muñoz, «*El rey y la reina: ¿fábula, cuento, tragedia o novela?*», en Juan Carlos Ara Torralba y Fermín Gil Encabo (eds.), *El lugar de Sender*, ob. cit., pp. 717-724; la cita, en p. 722. Para apreciar el simbolismo del texto, véase el artículo de Bertrand de Muñoz «Los símbolos en *El rey y la reina* de Ramón J. Sender», en José-Carlos Mainer (ed.), *Ramón J. Sender. In memoriam*, ob. cit., pp. 375-384.

⁶³ Ramón J. Sender, *El rey y la reina*, introd. de José-Carlos Mainer, Barcelona, Destino, 2004, p. 15. Citaré por esta edición.

de hasta convertirse en *una mujer*, Rómulo es *el criado* que asciende para llegar a ser *un hombre*. El primer síntoma de la subversión del orden social se observa en el palacio de Arlanza, que hasta el alzamiento militar había sido un símbolo ducal y monárquico. Con la llegada de los milicianos, el palacio se convierte en «oficina de recluta» y «centro de instrucción de unidades antitanques» (p. 92), y pasa a ser la casa del pueblo, la casa de la República.

La identificación de la duquesa con «la España tradicional» y de Rómulo con «el español elemental, heroico, fuerte»⁶⁴ establecida por Ramón J. Sender ha dado lugar a dos posturas críticas: la de quienes, como Elizabeth Espadas, defienden que las «actitudes y motivaciones» de los personajes «parecen más individualistas que representativas y comunitarias»,⁶⁵ y la de los que, como Manfred Lentzen, interpretan que el novelista habría mostrado, «por medio de una parábola, el camino de la reconciliación» entre las dos Españas.⁶⁶ A mi modo de ver, la duquesa no es un personaje «colectivo». Deja de representar a su clase social en el instante en que se esconde en la torre. En cambio, Rómulo sí es un personaje con carácter colectivo. Porque irá identificándose con el pueblo que lucha para defender sus derechos. Este hombre, que había sido utilizado como tantos otros en Marruecos —«[f]ui cabo en Marruecos» (p. 142), dice el protagonista antes de marcharse al frente—, se convertirá en un héroe popular. Gran parte de los estudios críticos ven insuficiente el contenido de la novela relativo a la guerra. Pocos reparan en que la recuperación de la dignidad del jardinero es inseparable de su implicación física y moral en la contienda. La dignificación del personaje no se produce solo porque la duquesa lo reconozca como hombre, porque admita su valía individual, sino también por el reconocimiento social: «Así hacen los hombres, Rómulo» (p. 143), le dirá Ruiz antes de su partida al frente.

El ingrediente sociohistórico es primordial en *El rey y la reina*, aun cuando surja en un segundo plano. Encuentro no pocos elementos que permiten afirmar que esta creación senderiana tiene una fuerte dosis social. Sirva de ejemplo cómo Rómulo va identificándose con «los rojos» y su intuición sobre qué es lo que impulsa al pueblo a combatir: «están rescatando su falsa conformidad de muchos años, y es tanto lo que hay que rescatar, que tienen que hacerlo así: a fuerza de cañones, a fuerza de cuchillos; a sangre y fuego» (p. 101). Plantear el relato en este contexto histórico no es un pretexto. La Guerra Civil no es un simple telón de fondo, aunque es

⁶⁴ Marcelino C. Peñuelas, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, ob. cit., pp. 165 y 166.

⁶⁵ Elizabeth Espadas, «Presencia del medievo en la obra de Ramón J. Sender», en José Domingo Dueñas Lorente (ed.), *Sender y su tiempo*, ob. cit., pp. 429-435; la cita, en p. 429. En esta línea argumenta José-Carlos Mainer en «Antropología del mito: *El rey y la reina*, de Ramón J. Sender», en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, p. 394: «los determinantes sociológicos de la nobleza —ociosidad culpable, derechos de servidumbre— están muy lejos de configurar aquí el germen de una novela social y permanecen siempre en un umbral meramente descriptivo y sometido a otra índole de problemas».

⁶⁶ Manfred Lentzen, «*El rey y la reina* de Ramón J. Sender como parábola», *Alazet*, 4 (1992), pp. 155-162; la cita, en p. 159.

cierto que proporciona verosimilitud al encierro de la duquesa y que el destino individual de los protagonistas se impondrá al destino colectivo. De ser la contienda una excusa, el novelista habría omitido —como haría en el *Réquiem*— las menciones al fascismo, a la derrota de la insurrección militar en determinadas zonas de España, al espíritu combativo del pueblo madrileño. El carácter testimonial de esta narración es mínimo y, por tanto, no es comparable al que tenían las obras de los años treinta. Pero tampoco observamos esa tendencia a la mitificación de la historia que Sender adoptará, unos años más tarde, en *Réquiem por un campesino español*.

Quiere esto decir que al autor le interesaba contextualizar la novela en 1936, cuando la esperanza en el triunfo de los valores humanos —encarnados en el pueblo—, y en la creación de una nueva sociedad, alentaba el ánimo de los republicanos. Bien es cierto que la muerte de la duquesa conduce a una lectura pesimista. Pero también lo es que, antes de morir, la protagonista concede a Rómulo la dignidad que merece: «Rómulo, tú... Tú eres el primer hombre que he conocido en mi vida» (p. 181). Cada hombre es dueño de su vida, digno de respeto, y capaz de perseguir ese ideal, sueño o ambición que le conduzca a la felicidad. Solo entonces se podrá consumir una «revolución» que promueva un mundo más justo. Este es el «mensaje social» que el autor plasma en la novela. Prueba de ello es el grito final del Tío Babú, uno de los cristobillas con los cuales Rómulo representa una función teatral: «Al rescate *todos* de la juventud, desde el nacimiento hasta el ataúd» (p. 182; la cursiva es mía). Expresión cercana a la declaración de intenciones formulada por Lucas Samar: «¡Por la libertad, a la muerte!».⁶⁷ Ese «rescate de la juventud» llevado a cabo por el pueblo durante la contienda se traduce en la posibilidad de lograr el progreso social anhelado por Sender.

Ahora bien, cabe hacer una matización. Ficciones como *Siete domingos rojos* y *Mister Witt en el Cantón* constatan el fracaso del movimiento revolucionario, ya sea por motivos de estrategia política o de conducta moral, y el final de *La noche de las cien cabezas* supone el triunfo simbólico de la revolución. Por el contrario, en *El rey y la reina* esa cuestión queda sin resolver. La derrota de los republicanos en el año 1939 no es relevante, en tanto que la victoria de Rómulo, en el plano individual, se perfila como el primer objetivo para gozar de la tan ansiada transformación social. Además, al lector se le plantean otras cuestiones: el amor como medio de salvación, la pérdida de la inocencia, el dolor, la miseria o, como se pregunta la duquesa, «¿de dónde viene el crimen? ¿Quién lo fragua y dónde y para qué?» (p. 101).

Al comienzo del relato, el jardinero es un hombre apolítico. Los celos son el único motivo de que entregue al duque a los milicianos para que sea juzgado. Pero Rómulo experimenta una evolución ideológica. A medida que se prolongan el desprecio y la indiferencia de la duquesa —«No se mira así a un ser humano —se decía—, sino a un animal o a un mueble» (p. 30)— siente el impulso de «ser “un

⁶⁷ Ramón J. Sender, *Siete domingos rojos*, ed. cit., p. 411.

rojo”» (p. 74). A partir de ahí, intuye cuál es su lugar en el mundo y en la guerra: «yo tengo mi camino. Un camino nuevo, señora» (p. 101), le dirá a la duquesa. Esta conversación continúa con otra confesión. Rómulo habla de sus ideas de juventud y reivindica la *hombría*: «Ahora sé ya que aquellas ideas locas eran las únicas que tenían un verdadero valor, porque no nacían en la cabeza sino en la sangre» (p. 102). Con el tiempo, ese nuevo camino le unirá a la toma de conciencia colectiva, al destino de los republicanos: «En este mismo instante docenas de hombres están agonizando. ¿Qué importa? Todos combaten por rescatar su vida pasada y perdida y en ese rescate grandioso tiene que haber sangre» (p. 134). El personaje recobra su identidad en un contexto social de violencia y de muerte. La guerra es una «vía de acceso al amor, al encuentro con el otro y, en definitiva, a la plena realización de la *Dignidad Humana*».⁶⁸

El protagonista es herido en una pierna y regresa al palacio como un héroe. Los milicianos están encantados con la hazaña de un hombre, popularmente conocida como la «peña de Rómulo»:

hablaban de los sucesos de los últimos días y se referían a menudo a la «peña de Rómulo». Rómulo les preguntó por qué la llamaban así y los soldados le contaron maravillas del heroísmo de un individuo que llevaba ese nombre y que había defendido la peña en condiciones inverosímiles. El número de tanques rotos por el héroe iba elevándose y se hablaba ya de catorce.⁶⁹

El carácter simbólico de la peña se asemeja al que tenía el dolmen en *La noche de las cien cabezas*. Este representaba la proclamación de la *hombría* y el nacimiento de una nueva sociedad. Era la expresión del hombre anónimo, del hombre sin nombre, dado que este individualiza, al ser considerado por Sender un atributo de la *personalidad*. Aun cuando en *El rey y la reina* el añadido político no es relevante, la labor de los milicianos sí es un aspecto básico en cuanto al proceso de restitución de la dignidad del jardinero. Rómulo será, en principio, un héroe anónimo. Pero es esencial que la hazaña de ese «hombre anónimo» sea identificada con él. De tal manera que, al reconocer Rómulo «con una mezcla de vergüenza viril y de orgullo» que él es quien da nombre a la peña, los milicianos «[l]o miraban como a un ser superior» (p. 156). Algo determinante, puesto que la indiferencia despertada en un primer momento —«[s]e dio cuenta el jardinero de que lo miraban como a un ser de otra clase, que no era precisamente superior ni inferior, sino diferente nada más y un poco humorística» (pp. 49-50)— ha dado paso al reconocimiento social. Los milicianos López y

⁶⁸ Haydeé Ahumada Peña, «*El rey y la reina*, búsqueda y encuentro de la dignidad a través del amor», *Revista Chilena de Literatura*, 37 (1991), p. 48. El escritor dedicó esta narración a su hermano Manuel —fusilado el 13 de agosto de 1936 en la ciudad de Huesca—, quien, en opinión de Ahumada Peña, «elevado a la condición de lector ideal del texto, encuentra en la guerra la posibilidad de asumir su dignidad, ante los otros y ante la muerte» (ibídem, p. 48, n. 16).

⁶⁹ Ramón J. Sender, *El rey y la reina*, ed. cit., p. 156. José-Carlos Mainer, «Antropología del mito: *El rey y la reina*, de Ramón J. Sender», art. cit., p. 396: «la fugaz participación de Rómulo en la compañía de antitanques se incrusta como relato en el relato y en forma muy oblicua, pese a la importancia que su heroísmo tiene en la configuración del personaje». Sender inserta en la narración un hecho clave en la recuperación de la *hombría*, evitando una digresión que rompería la unidad de lugar.

Estradiera emprenden de forma espontánea la reconstrucción del parque (arrasado por las bombas) que Rómulo había solicitado antes de su partida, fomentando con ejemplaridad la solidaridad.

En este contexto, se resuelve la duda, que tanto disgustó al personaje, sobre si la duquesa había dicho «un hombre» o «un nombre». Desde luego, Rómulo sabe que ella había cuestionado su *hombría*. No obstante, ahora todo el mundo le reconocerá como a un auténtico *hombre*. La restitución de su dignidad no sería completa sin el reconocimiento social. Si comparamos esta novela con *Imán*, hay un cambio de perspectiva respecto a la visión del héroe. Para Viance representa «[l]levar sesos de un compañero en la alpargata, criar piojos y beber orines, eso es ser héroes».70 En cambio, el jardinero tiene la posibilidad de descubrir quién es realmente, de dignificarse ante los milicianos y de alcanzar ante la duquesa «una forma de gloria primitiva y auténtica» (p. 157). Acaso sea así porque en *Imán* el pueblo se sacrificaba en defensa de los intereses monárquicos, mientras que en *El rey y la reina* defiende la legalidad republicana, y con ella su propia libertad.

Ramón J. Sender transmite en sus escritos que la integridad del ser humano, la libertad individual y la igualdad son cosas esenciales. El alcance de sus textos reside en la hondura ética. Así, Rómulo le dirá a la duquesa: «Desnudo, soy un hombre como la señora es una mujer» (p. 123). En el tema de la desnudez convergen los dos planos de la novela (el realista y el alegórico). El grabado que encabeza el libro de los *Esiemplos de las Monarquías*, cuyo retrato de Adán y Eva se superpone a la imagen de los protagonistas, y que evoca el mito de los orígenes, es revelador del nuevo mundo que traerá la guerra. Este tema tiene una ramificación ético-social: la desnudez moral como símbolo de la *hombría*. José-Carlos Mainer determinó, con acierto, que la duquesa sugiere un arquetipo antropológico: «la Mujer como enigma moral, confeccionado de egoísmo y pasividad, de inocencia y perversión». Y que en Rómulo vislumbramos «un arquetipo de virilidad primitiva despertada por el deseo de posesión».71

El asesinato del capitán Ordóñez es decisivo en la unión de los personajes. La duquesa encuentra «un alegre tropel de cristobillas de guiñol» (p. 131) que animaban sus juegos de infancia, y al mirarlos piensa que parecen «un tribunal». Posteriormente, durante una representación teatral a cargo de Rómulo, dos de los títeres (el Tío Babú y la Tía Miserias) actuarán como jueces, responsabilizando a los protagonistas de ocultar el cadáver del capitán. Ella confía en Esteban —el asesino—, quien la irá arrastrando hacia un plano de amoralidad. Querrá que Rómulo cargue con la culpa de Esteban y afronte una muerte del todo injusta. Pero el jardinero, con su decisión de marcharse al frente, le enseña que con honradez, bondad y sacrificio uno puede sobreponerse a la perversión y a la violencia.

70 Ramón J. Sender, *Imán*, ed. cit., p. 198.

71 José-Carlos Mainer, «Antropología del mito: *El rey y la reina*, de Ramón J. Sender», art. cit., pp. 395 y 396.

El carácter alegórico del texto alcanza su máxima expresión en la escena final, en la que los títeres parecen seres vivos. La ley de la vida se cumple, como dice la canción de la Tía Miserias: «A la rueda, rueda de pan y canela y a la sangre antigua y a la sangre nueva. Y a la ley del mundo que corre y no llega» (p. 182). Cuando el protagonista encuentra su camino, la duquesa muere y se consuma la sentencia del libro de los *Esiemplos*: «Que alcanzar la ilusión es matarla y realizar en ella la ambición de sí mismo no es posible sin pasar por esa muerte y desgracia» (p. 147). Entonces, como si el lector asistiese a una función teatral, el relato se cierra con el grito de un cristobilla, el juez Don Requerimientos: «*Acta est fabula!*»; y, con el eco de los guiños resonando en su cabeza, el jardinero tiene que emprender una nueva vida.

RÉQUIEM POR UN CAMPESINO ESPAÑOL (1953): MITIFICACIÓN DE LA HISTORIA

La memoria y la imaginación son claves en la configuración del espacio —más lírico y mítico que realista— en el que transcurre la acción de esta obra: una aldea aragonesa «cerca de la raya de Lérida».⁷² Un narrador omnisciente nos presenta a mosén Millán esperando a que lleguen los asistentes a la misa de réquiem por Paco, el del Molino. El cura evoca, en la sacristía, momentos de la vida y de la muerte de Paco. Un año antes reveló dónde se escondía este, que, sin ser juzgado, sería fusilado. Este hecho culpabiliza al sacerdote, pero sus recuerdos nos muestran la flaqueza de un hombre que se dejó llevar en unas circunstancias de violencia. Es interesante observar cómo Sender establece en el texto que disociar el binomio víctima/culpable es un asunto espinoso, y cómo invita al lector a meditar sobre la capacidad de acción del individuo y sobre el «deber de la fe».

Como expuso Laureano Bonet, los ingredientes antropológicos y etnográficos sustentan en buena parte la lectura ideológica de la novela.⁷³ Mosén Millán y la Jerónima son personajes que encarnan los dos tipos de cultura arraigados en la aldea: una ancestral, pagana y vitalista; la otra, eclesiástica. Culturas contrapuestas y en constante tensión, pero forzosamente entrelazadas, que representan el modo de vida típico del ámbito rural en aquella época. Por un lado, el mundo de la Jerónima, «partera y saludadora» (p. 14), está ligado a la naturaleza, a la magia, a lo instintivo; y al «carasol», lugar frecuentado por «las mujeres más pobres», que allí «cosían, hilaban, charlaban de lo que sucedía en el mundo» (p. 39). Por otro, el mundo eclesiástico señala «el nacimiento, la vida y la muerte de un ser» mediante sus ritos —bautizo, boda y extremaunción—, y «funciona como calendario plástico en la vida de los aldeanos».⁷⁴

⁷² Ramón J. Sender, *Réquiem por un campesino español*, introd. de Francisco Carrasquer, Barcelona, Destino, 2003, p. 12. Citaré por esta edición.

⁷³ Laureano Bonet, «Ramón J. Sender, la neblina y el paisaje sangriento: una lectura de *Mosén Millán*», en José-Carlos Mainer (ed.), *Ramón J. Sender. In memoriam*, ob. cit., pp. 437-443.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 440.

La vida de Paco estuvo ligada a ambas culturas desde su bautismo: «rito de transición por el que se pasa a formar parte, no solo de la comunidad cristiana, sino también de la comunidad local».⁷⁵ Durante la fiesta del bautizo, la Jerónima quiso protegerlo «de herida de hierro» colocando en su cuna «una tijerita abierta en cruz» (p. 18). El cura comentó que «el chico había nacido dos veces, una al mundo y otra a la iglesia» (p. 16). Abundando en esta idea añadió que, «aunque fuera un día mayoral de labranza, era hijo espiritual suyo, y debía cuidar de su alma» (p. 21). Después del trágico desenlace, el personaje cree haber cumplido con su deber: «Yo lo bauticé, yo le di la unción. Al menos —Dios lo perdone— nació, vivió y murió dentro de los ámbitos de la Santa Madre Iglesia» (p. 106). Aunque durante su infancia Paco es amigo de mosén Millán y siente atracción por el ornamento y la liturgia cristiana, una visita del obispo a la aldea pone de relieve que su «lugar» en el mundo se encuentra con el campesinado. El diálogo entre el pequeño y el obispo, en el que aquel expresa que no quiere ser ni cura, ni general, sino «labrador, como mi padre» (p. 27), reafirma la identidad del personaje.

Al término de la Semana Santa el pequeño se prepara para tomar la primera comunión. Es entonces cuando tiene lugar un hecho fundamental en la vida del niño. El sacerdote lo lleva a dar la extremaunción a un hombre que vive «en unas cuevas abiertas en la roca» (p. 33). La visión de esta escena dejará una huella imborrable en Paco. El niño, atento al «ronquido regular, bronco y persistente, que salía del pecho del enfermo» (p. 34), queda impresionado por la soledad de los habitantes de la cueva, donde no hay «luz, ni agua, ni fuego» (p. 35). Quiere averiguar por qué esas personas viven de ese modo. Pero el cura responde a sus dudas con evasivas. De las palabras de mosén Millán se desprende que la marginación —ya sea por pobreza o por delincuencia— es un problema menor. Atenúa su gravedad: «hay cosas peores que la pobreza» (p. 36). Aun así, no convence al chico. Entonces el cura se escuda en la doctrina cristiana. No se debe discutir sobre la situación de miseria de esas personas porque se trata de una cuestión de fe: «Cuando Dios permite la pobreza y el dolor —dijo— es por algo» (p. 38).

Esta escena condena la actitud conformista del sacerdote y la pasividad que emana de la doctrina difundida desde la jerarquía eclesiástica ante los problemas sociales. La figura del cura ha sido creada sobre la base de una crítica de índole moral, clave en la ideología anarquista, que «cumple una función política: el cristianismo, con su elogio del dolor y la resignación y su confianza en un mundo y una justicia ultraterrenos, ha sido un poderoso instrumento de *conformismo, obediencia e inacción*».⁷⁶ Cuando comienzan las matanzas en la aldea, el cura no enaltece el «Glorioso Movimiento» en nombre de la patria y de la religión. Pero tampoco ofrece resistencia, ni se niega a presidir una reunión en la que se obliga a todos los

⁷⁵ José Carlos Lisón Arca, *Cultura e identidad en la provincia de Huesca*, ob. cit., p. 211.

⁷⁶ José Álvarez Junco, *La ideología política del anarquismo español (1868-1910)*, Madrid, Siglo XXI, 1991, p. 210.

vecinos del pueblo «a saludar levantando el brazo cuando lo mandaba el centurión» (p. 87). Mosén Millán emite una leve protesta porque han matado a «seis campesinos sin darles tiempo para confesar» (p. 82) y lamenta la muerte de «hombres honrados» (p. 89). Sin embargo, en ningún momento se cuestiona si debe tener fe en un Dios que permite la injusticia y el crimen, o si debería creer en un Dios compasivo: «sus afectos no eran por el hombre en sí mismo, sino *por Dios*» (p. 90). Cabe recordar que la única rebeldía del anciano sacerdote ha sido rechazar el dinero ofrecido por los caciques —don Valeriano, don Gumersindo y el señor Cástulo— para pagar la misa.

La visita al enfermo es la causa del alejamiento de Paco de la Iglesia. El cura es consciente de ello y se siente responsable de la toma de conciencia social de Paco: «Y vino conmigo. Yo lo llevé» (p. 41). Por eso la culpa del personaje es doble. En realidad, ese hecho fue del todo casual. En cambio, sí es culpable de la muerte del héroe. El pasaje de la cueva es una de las mejores evidencias de la fusión entre ética y estética que Ramón J. Sender exploró en sus textos narrativos. Las cuevas son un signo del primitivismo —como lo era el saso en *El lugar de un hombre*—. Por ello es el lugar idóneo para ubicar el «nacimiento» del héroe, para avivar los ideales de justicia e igualdad. De ese modo, el novelista plasma que la toma de conciencia social del personaje se produce de forma *natural*. Seguidamente su padre se convertirá en modelo: «Paco se atrevió a decirle —lo había oído a su padre— que había gente en el pueblo que vivía peor que los animales, y que se podía hacer algo para remediar aquella miseria» (p. 44).

La iniciación de Paco en la «vida de los mozos solteros» tuvo lugar en la «plaza del agua» o «lavadero», mediante una costumbre o ritual que consistía en bañarse desnudo en un estanque bajo la pícara mirada de las mujeres, que le «decían palabras provocativas, insultos femeninos de intención halagadora» (p. 43). En resumen, su adolescencia se irá desarrollando al margen de la Iglesia, y durante esta etapa mostrará algunos signos de rebeldía, como negarse a ser penitente durante la Semana Santa o enfrentarse a la Guardia Civil una noche en la que se había prohibido «rondar». Paco desobedeció la prohibición y cuando los guardias lo detuvieron «echó mano a los fusiles [...] y se los quitó» (p. 51). Con ello ganó «cierta fama de mozo atrevido» (p. 52). Fama que alcanzará tintes heroicos cuando más tarde sea concejal y se enfrente tanto a los caciques como al duque.

Un mes después de su boda con Águeda se celebraron elecciones municipales en la aldea. Todos los concejales elegidos eran «contrarios al duque y *echaban roncas* contra el sistema de arrendamientos de pastos» (p. 67). Esto acrecentó la confianza de Paco: «Vamos a quitarle la hierba al duque» (p. 68). A petición de don Valeriano se repiten las elecciones y Paco ocupa el lugar de su padre, por lo cual dedicará todos sus esfuerzos a propiciar el cambio social: «No se sabía exactamente lo que planeaba el ayuntamiento “en favor de los que vivían en las cuevas”, pero la imaginación de cada cual trabajaba, y las esperanzas de la gente humilde crecían» (p. 71). En el «carasol», la Jerónima y otras mujeres deformaban las palabras de Paco y

aplaudían sus hazañas atribuyéndole «todas las arrogancias y desplantes a los que no se atrevían los demás» (p. 71). El «carasol» tiene una función comunicativa que evidencia la conexión entre las dimensiones etnológica y sociológica del texto. La consagración del héroe se producirá con el sacrificio de su muerte. En cualquier caso, el personaje de Paco exalta la conducta ética del individuo —el trabajo por el bien común y el sentido de la justicia—, además de demostrar compasión por el prójimo, algo de lo que no es capaz el sacerdote.

En el *Réquiem*, Sender sintetiza el período de la República y hace visible, aunque de modo tangencial, una dimensión del problema agrario, arraigado en todo el territorio español. Es frecuente en la narrativa senderiana la idealización de los campesinos y del campo frente a la ciudad. En consecuencia, el autor suple el argumento político de la lucha de clases —si bien no elude reflejar la prioridad de los criterios económicos en la acción novelesca— con el motivo del arriendo de pastos, cuyo dinero iría destinado a mejorar la aldea y a desalojar las cuevas. Pero, dramática e inesperadamente, el ansiado progreso social es interrumpido y sus representantes son aniquilados.

El escritor dispone la instauración de la República de forma muy visual: «la bandera tricolor flotaba al aire en el balcón de la casa consistorial y encima de la puerta de la escuela» (p. 70). Sin embargo, entre la marcha de la Guardia Civil y la llegada a la aldea de unos señoritos «con vergas y con pistolas» (p. 81) hay una voluntaria omisión: el inicio de la contienda —que ni siquiera es nombrada como tal—. Elipsis que el lector suple sin dificultad, pero que junto a la ausencia de fechas reduce la historicidad del texto al mínimo y potencia su carácter fabuloso. Con ello, Sender evitaba ser prolijo en lo concerniente al problema del campo, dado que los conflictos se multiplicaron durante esa etapa. Podía aligerar la narración limándola de pormenores que hubieran distorsionado el objetivo del texto. El autor se centró en un único aspecto de la reforma constitucional —la supresión de los «bienes de señorío»— reproduciendo la Ley de Rescate y Readquisición de Bienes Comunales,⁷⁷ aprobada a primeros de julio de 1936. La finalidad de tal síntesis es transmitir al lector que el alzamiento militar se fraguó como reacción contra los proyectos del municipio, sujetos a la reforma agraria. Si bien hubo otros motivos, en el ámbito rural, que es el que refleja la novela, ese sería el móvil más destacado. Según anotó Manuel Tuñón de Lara, cuando se produjo la insurrección militar aún no se había completado la revolución agraria, pues apenas hubo tiempo de poner en práctica las nuevas reformas.⁷⁸ Este es uno de los argumentos que subyacen en

⁷⁷ Manuel Tuñón de Lara, *Tres claves de la Segunda República: la cuestión agraria, los aparatos del Estado, Frente Popular*, Madrid, Alianza, 1985, p. 187. Una vez hubo triunfado el Frente Popular, Ruiz-Funes presentó dos «proyectos de política agraria, el primero de los cuales reducía los topes máximos de extensión de las fincas autorizados por la Ley de 1932. Otro proyecto de gran alcance se refería a la recuperación por los municipios de los bienes comunales y de propios de los que habían sido desposeídos en 1855» (ibídem, p. 182).

⁷⁸ Ibídem, pp. 195-196.

el texto. Los caciques y el duque ven peligrar su poder ante los emergentes planes de Paco y del resto de concejales. Planes amparados por la ley. De ahí proviene la «fuga» de los caciques, la conspiración y el hecho de que hagan uso de la violencia, ayudados por las fuerzas de la ciudad («los *pijaitos*»), para recuperar el dominio sobre los campesinos.

El recuerdo culpable de mosén Millán y el romance cantado por el monaguillo —elevado a portavoz de la memoria colectiva— determinan la mitificación del campesino y de la Guerra Civil. La Reforma Agraria y la colaboración de la Iglesia con los sublevados constituyen el núcleo de la dimensión social de la novela. Todo ello proyectado de forma esquemática. Con esta creación literaria, Sender ofrece una versión de los hechos históricos dotada de primitivismo. Transfigura el conflicto social. Así, dicho conflicto surge conectado a la función ética de la Iglesia. De manera que, en la ficción, esta problemática gira en torno al abandono de los habitantes de las cuevas. Y en el deber moral de erradicar la miseria extrema. Asimismo la insurrección de 1936 ha sido ficcionalizada hasta convertirse en una brutal pugna para restablecer el orden tradicional y, por tanto, hunde sus raíces en el ámbito antropológico. Pues se sustituye la connotación política de los bandos tradicionales (rebeldes/leales o nacionales/republicanos) por una noción más elemental: naturales o foráneos.

A Ramón J. Sender le interesaba hacer hincapié en que los hombres de esta aldea aragonesa —como los de tantos lugares de España— no estaban armados, que nadie pudo defenderse (exceptuando a Paco), y que murieron por haber votado al Frente Popular —«Había oído decir que aquellos señoritos de la ciudad iban a matar a todos los que habían votado contra el rey» (p. 84)—. Conforme a ese afán de represión, la ejecución de Paco serviría de escarmiento para todos aquellos que secundaran sus ideas sociales. Eso es lo que puede colegirse de las palabras de don Valeriano: «¿no es Paco uno de los que más se han señalado? Es lo que yo digo, señor cura: por menos han caído otros» (p. 88). La narración subraya también el hecho de que las ejecuciones se sucedan sin que haya existido un proceso judicial. Cuando ejecutan a Paco y a otros dos hombres, el protagonista reprocha al sacerdote: «Usted me prometió que me llevarían a un tribunal y me juzgarían» (p. 101). Y a continuación apela a la inocencia de sus compañeros en el muro del cementerio: «Si me matan por haberme defendido en las Pardinás, bien. Pero los otros dos no ha hecho nada» (p. 101). Así pues, el escritor se detiene en los primeros momentos de la guerra, caracterizados por la confusión y el miedo: «Nadie sabía cuándo mataban a la gente. Es decir, lo sabían, pero nadie los veía. Lo hacían por la noche, y durante el día el pueblo parecía en calma» (p. 83). Semanas o meses donde la violencia y el derramamiento de sangre hicieron sombra a todo lo demás.

La materia histórica queda subordinada al planteamiento ético —trazado por criterios de índole antropológica— que el escritor pretende plasmar en su obra. Aunque Sender ha reducido al mínimo lo que concierne a la crónica y no

persigue la consumación del modelo utópico revolucionario, la obra obedece de forma manifiesta al empeño de legitimar la II República española. El autor está denunciando la represión ejercida sobre un modelo social que comenzaba a forjarse, cuyos ejes fundamentales eran la justicia, la dignidad y la libertad. Valores morales por los que abogaba antes de su exilio y que continuará defendiendo en sus escritos de posguerra. Sender comentaría a Peñuelas que durante el proceso creativo del *Réquiem* pensaba «en la expresión literaria directa de un problema en torno a una aldea. El problema tiene derivaciones sociales, que se desprenden solas como se desprende la neblina de un paisaje húmedo, esta vez húmedo de sangre». ⁷⁹ En definitiva, lo que se está demandando en el relato es la democracia en una España aislada y atemorizada por la dictadura. Ahora bien, si por algo se había caracterizado la obra artística de Sender era porque se nutría de la actualidad española. Pero desde 1939 el escritor está obligado a recurrir al pasado. Por tanto, en la medida en que la revisión de la vida social y política del primer tercio del siglo XX es un tema que se agota en su obra novelística, estoy de acuerdo con Carlos Serrano en que el *Réquiem* es el final de un ciclo artístico. ⁸⁰ Esa inmediatez de la vida española, que forzosamente habría de desaparecer de su obra, deja paso a otra vía artística: la del mito.

CONCLUSIÓN

La década de 1930 es una época muy combativa, en la que Sender persigue la consecución de una nueva organización social que sea más justa e igualitaria. En torno a ese objetivo construye una teoría ideológica y artística que se resume en la oposición *hombría/personalidad*. Pero el destierro le hará un escritor más reflexivo, inclinándole a enfocar en sus textos las aspiraciones individuales, aun sin dejar de lado las exigencias sociales. Una lectura detenida de su novela *Imán* nos anticipa algunas de las claves de su obra. Advertimos cómo los instintos naturales están por encima de las normas sociales, cómo el hombre «natural», el hombre que se siente parte de un todo y que es solidario con los demás, es un ejemplo ético. Es el punto de partida para transformar el injusto y degradado orden social del mundo civilizado. Espacios naturales como el saso (en *El lugar de un hombre*), el río (en *El vado*) o las cuevas (en *Réquiem*) guardan cierta relación con esa idea de regresión a un estado primitivo donde los instintos naturales no estén viciados por la sociedad, donde los personajes adquieran conciencia de sí mismos (Sabino y Lucía) o experimenten una toma de conciencia social (Paco). De sus textos se desprende que la mejor solución será aquella que armonice los instintos naturales del

⁷⁹ Marcelino C. Peñuelas, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, ob. cit., p. 132.

⁸⁰ Carlos Serrano, «*Réquiem por un campesino español* o el adiós a la historia de Ramón J. Sender», *Revista Hispánica Moderna*, 2 (1989), pp. 137-149.

individuo con los principios de organización del municipio, entidad idealizada en los textos senderianos.

Sus personajes son individuos que representan el sentir, la pasión, los anhelos y las desgracias de un colectivo: el pueblo español. Unos son héroes —Rómulo y Paco—, capaces de manifestar rebeldía e inconformismo, de luchar y morir por un ideal: la dignidad. Otros son antihéroes —Sabino, Lucía y mosén Millán—. Pero todos son víctimas, incluido el sacerdote. Este pertenece al grupo de los vencedores y, sin embargo, es un hombre abatido que no sabe resolver el dilema moral que se le plantea. Las novelas objeto de estudio dejan ver que no es preciso abogar por una doctrina política para transmitir un mensaje social y comprometido que conmueva al lector.