

Monográfico
sobre
Sender

ALAZET

REVISTA DE FILOLOGÍA

HUESCA, 1992

4

ALAZET

ALAZET

REVISTA DE FILOLOGÍA



4

MONOGRÁFICO DEDICADO A RAMÓN J. SENDER

Coordinador: Francisco Carrasquer Launed

INSTITUTO DE ESTUDIOS ALTOARAGONESES
(DIPUTACIÓN DE HUESCA)

HUESCA, 1992

«Si alguno, abriendo el **alacet** en tierra aillena, et enañçare tanto en la obra que, los portales feitos et assentados et la paret continuada, que tres tapiales aya aqueilla paret en alto por todos los costados de cada part, et si algún seynnor d'aqueill solar o otro quoyal quiere que [sea] mueue aqueilla demanda...», Vidal de Canellas, *Vidal Maior*, traducción aragonesa de *In excelsis Dei thesauris*, libro III, cap. 6, lín. 2 (ed. de Tilander).

Alazet: voz aragonesa equivalente en castellano a 'fundamento de un edificio'. El nuestro se pretende construir sobre la pluralidad de lenguas y culturas del Altoaragón. *Alazet*, revista surgida de *Argensola* para acoger la investigación lingüística y literaria en estas tierras, abre sus páginas a cuantos deseen colaborar con estudios filológicos sobre temas vinculados con lo altoaragonés, sin menoscabo de los que abarquen Aragón en general o todo el ámbito pirenaico.

Consejo de Redacción:

Ramón ACÍN FANLO, Juan Carlos ARA TORRALBA, M.^a Luisa ARNAL PURROY, M.^a de los Ángeles CAMPO GUIRAL, Alberto DEL RÍO NOGUERAS, Gonzalo FONTANA ELBOJ, Javier FORTACÍN PIEDRAFITA, Fermín GIL ENCABO, Francho NAGORE LAÍN, Carmen NUENO CARRERA, Cristina SANTOLARIA SOLANO, Teresa SAS BERNAD (Secretaria), Rosa TABERNERO SALA y Jesús VÁZQUEZ OBRADOR (Director).

Diseño de la portada: Vicente BADENES.

Redacción y Administración: Instituto de Estudios Altoaragoneses, Avda. del Parque, 10. 22002 HUESCA. Apartado de Correos, 53. ☎ 974-24 01 80.

Periodicidad: anual

Depósito Legal: HU-161/93

I.S.S.N.: 0214-7602

Imprime: Gráfico RM Color, S.L.

C/. Comercio, parcela I, nave 3. Huesca

ÍNDICE

NOTA PREVIA	7
ESTUDIOS	9
ABUELATA, Mohammad, <i>Aspectos técnicos en la narrativa de Ramón J. Sender (1930-1936)</i>	11
BARREIRO, Javier, <i>Bajo el signo de la perplejidad: El verdugo afable</i>	59
CARRASQUER LAUNED, Francisco, <i>Sender por sí mismo</i>	69
CARRASQUER LAUNED, Francisco, <i>Un Edipo extemporáneo (A raíz de Muerte en Zamora, de Ramón Sender Barayón)</i>	123
DUEÑAS LORENTE, José Domingo, <i>Ramón J. Sender en los años veinte: Detalles de un aprendizaje</i>	133
KING, Charles L., <i>Colofón</i>	151
LENTZEN, Manfred, <i>El rey y la reina de Ramón J. Sender como parábola</i>	155
MAÑÁ DELGADO, Gemma, y ESTEVE JUÁREZ, Luis A., <i>Nueva aproximación a Réquiem por un campesino español</i>	163
RUFAT LLOP, Ramón, <i>El sentimiento religioso en Ramón J. Sender</i>	181
UCEDA, Julia, <i>Criaturas senderianas (Variaciones sobre una obra abierta)</i>	187
VÁSQUEZ, Mary S., <i>Estrategias de guerra y texto en Contraataque de Ramón J. Sender</i>	215
VIVED MAIRAL, Jesús, <i>La vida de Ramón J. Sender al hilo de su obra</i>	231
CONTENIDOS	271

NOTA PREVIA

Con este número monográfico, *Alazet* quiere rendir un homenaje a Ramón J. Sender en el décimo aniversario de su muerte. El presente volumen es fruto de la colaboración de once especialistas, cuya fervorosa dedicación queremos agradecer desde estas líneas. Asimismo, hemos de expresar nuestra gratitud a la Editorial Anthropos, y en particular a Ramon Gabarrós, por la amable cesión del material en que cobra cuerpo una idea original de Francisco Carrasquer, quien generosamente se hizo cargo de la coordinación. El Instituto de Estudios Altoaragoneses puede así contribuir una vez más al conocimiento del universal escritor de Chalamera a través del «Proyecto Sender».

El Consejo de Redacción

ESTUDIOS

ASPECTOS TÉCNICOS EN LA NARRATIVA DE RAMÓN J. SENDER (1930-1936)¹

Mohammad ABUELATA

Este trabajo se centra en la técnica narrativa de las obras de Ramón J. Sender de antes de 1936. Sender, que había leído a sus contemporáneos, sobre todo a los de fuera de España, quiso experimentar nuevas técnicas narrativas que empezaban a estar en boga en el primer cuarto de este siglo, labor que injustamente siempre le negaron sus críticos. El punto de vista fue una de aquellas técnicas, puesto que en la mayor parte de sus novelas intentó sustraerse al dominio del narrador omnisciente olímpico, desde *Imán*, su primera novela. También, el tratamiento del 'tempo' narrativo: Sender rompe la linealidad del tiempo o, cuando no, lo reduce al máximo. En la narrativa senderiana de antes de la guerra, se pueden apreciar más intentos de innovación. Tal es el caso de la técnica del 'contrapunto' (técnica musical incorporada a la novela), aparte el carácter de novela de 'stream of consciousness' que ofrecen algunas narraciones suyas, como *Imán* y *Míster Witt en el cantón*.

La primera alusión a la forma se remonta a enero de 1933, cuando Cansinos Assens escribe que Sender es «... el verdadero escritor de vanguardia, porque conoce y practica todas las novedades revolucionarias de la forma...».² No obstante, hasta importantes críticos y biógrafos de nuestro escritor parece que no acaban de digerir del todo tal interés por las novedades de la técnica. He aquí a Marcelino C. Peñuelas, que, repetidas veces, subraya el descuido de la forma de Sender. Se refiere siempre al descuido verbal («... porque no se suele dedicar con ahínco a

¹ Estas páginas son un extracto de mi tesis doctoral, leída en 1989, en la Universidad Complutense de Madrid: *Aspectos ideológicos y técnicos en la narrativa de Ramón J. Sender (1930-1936)*.

² Rafael CANSINOS ASSENS, «Ramón J. Sender y la novela social», *La Libertad* [Madrid] (4 de enero de 1933).

pulimentos verbales...»³ y de puntuación y lo achaca al temperamento y la vanidad del escritor. Observa que con el mínimo cuidado Sender escribió obras tan importantes como *Crónica del alba*, *Míster Witt en el cantón*, *Réquiem...*, *El verdugo afable*, *El rey y la reina* o el propio *Imán*.⁴ A veces, Peñuelas da la sensación de que se está disculpando por Sender al haber desarrollado a conciencia unas técnicas modernas y complejas, cuando dice, en el comentario de *Imán*: «El 'punto de vista' de una narración... no tiene, en sí mismo, mucha importancia, aunque se le ha dado demasiada en algunos estudios que siguen las corrientes 'formalistas' del llamado 'new criticism'». ⁵ O cuando escribe: «El probable confusionismo o falta de coherencia en las secuencias de tiempo, espacio y punto de vista (o sea, en el desarrollo de la estructura externa) resulta insignificante al compararlo con cualquiera de las novelas 'nuevas' de nuestros días. En este sentido, *Imán* podría considerarse como un precedente de las dislocaciones estructurales de muchas narraciones de los últimos años». ⁶

Francisco Carrasquer, biógrafo de Sender, le niega el haberse ocupado por lo nimio, por el detalle, como recurso técnico moderno ('tempo lento' narrativo): «... en Sender el detalle es muy importante. A lo mejor es esto algo que se lo tiene más creído que trabajado». ⁷ Piensa que Sender demuestra ese interés por el detalle «... cuando se acuerda de su fe detallista o se le ocurre por puro juego simbólico...» ⁸

Más adelante, veremos cómo ha desarrollado Sender las aludidas nuevas formas de modo tan magistral como soberbio.

IDEAS SENDERIANAS SOBRE LA NOVELA

Ensayos y artículos periodísticos de Sender —publicados antes de 1936— conforman un concepto de la novela que nuestro escritor va a cultivar; en ellos, se halla la clave del discurso artístico de muchas de sus obras.

- a. Defensa del realismo: nuestro autor se pronuncia por el realismo como camino porque cree «que sigue latiendo en la sensibilidad de la gente», ⁹

³ Marcelino C. PEÑUELAS, *La obra narrativa de Ramón J. Sender*, Madrid, Gredos, 1971, p. 260.

⁴ *Ibidem*, pp. 263 y 272.

⁵ *Ibidem*, p. 109.

⁶ Ramón J. SENDER, *Imán* («Prólogo» de Marcelino C. PEÑUELAS), Barcelona, Destino, 1979, p. 18.

⁷ Francisco CARRASQUER, *'Imán' y la novela histórica de Sender* («Prólogo» de Ramón J. SENDER), Londres, Tamesis Books, 1970, p. 50.

⁸ *Ibidem*, p. 50.

⁹ Ramón J. SENDER, «El realismo y la novela», *La Libertad* [Madrid] (6 de enero de 1933).

prefiere cultivar un realismo consonante con la conciencia colectiva y la tradición.

- b. Drama documental y alto reportaje: Sender piensa que, para innovar el teatro, hay que buscar el drama documental al hallarse «hechos contemporáneos que por sí solos poseen categoría artística».¹⁰ No sólo el teatro. También la novela. Episodios de la vida real los hay que cuentan con elementos de fuerza y belleza propios que no requieren ser reelaborados. Se puede, pues, sacar mucho jugo a los sucesos históricos sin alejarse demasiado de la auténtica realidad. Nuestro escritor, por consiguiente, se interesa en lo que él llama 'alto reportaje'¹¹ basado en hechos concretos y en la 'economía' para hacer una novela moderna. Sender, en efecto, escribió varias obras con marchamo de 'alto reportaje', tales como *O. P.*, *Viaje a la aldea del crimen*, etc. E. de Nora concluye que *Imán* y *Siete domingos rojos* tienen mucho de 'documental novelado' y de reportaje excelente.¹²
- c. Cruce de circunstancias en ascenso¹³ es lo que debe procurar una novela si es que se quiere estar a tono con la mentalidad de hoy. Sender, que así opinaba en los años treinta, aboga por abandonar estáticas y rancias formas que acababan de arrinconar la novela, durante largo lapso de tiempo, por exaltar la moral burguesa o amores metafísicos.

Estas circunstancias en crecimiento –según Sender– se logran dirigiéndose a los principios colectivos que rigen la masa, a la solidaridad humana, a circunstancias vitales auténticas. Por eso todas las novelas que aquí manejamos cuentan con una superior fluidez de acontecimiento y con un desarrollo dramático claro y lógico, apoyados en las circunstancias de vida de un amplio colectivo humano, desde donde surgió el escritor. Su novela observa una concepción dinámica y positiva de la vida y de la realidad.

- d. Factor humano: mayor preocupación de Sender tanto en su obra literaria como en otros aspectos de su vida en general. La cosmovisión senderiana descansa en la existencia y el destino del hombre. El amor, la solidaridad, la creación en masa son algunas respuestas a mucha meditación sobre la injusticia, la guerra, la crueldad humana, la crudeza de la vida, etc.

¹⁰ Ramón J. SENDER, *Teatro de masas*, Valencia, Orto, 1932, p. 65.

¹¹ Véase el artículo de SENDER citado en n. 8.

¹² Eugenio G. DE NORA, *Novela española contemporánea*, Madrid, Gredos, 1973, tomo II, p. 468.

¹³ Ramón J. SENDER, «El novelista y las masas», *Leviatán* [Madrid], 24 (mayo de 1936), 31-41.

- e. La psicología. Otro recurso que Sender ofrecía para la elaboración de ensayos y para socorrer a la 'agonizante' novela. Con marcado interés psicológico, Sender cultivó narraciones de primer orden, tales como *Imán* y *Mr. Witt en el Cantón*. En Sender se detectan elementos filosóficos y psicológicos que van desde la influencia de Nietzsche –eterno retorno nietzscheano e indicios de la idea del Superhombre en *La noche de las cien cabezas*– hasta Freud: aquí tendríamos que pensar en Pío Baroja, y lo mismo hemos de hacer –en cuanto a la influencia de Baroja en Sender están de acuerdo todos los estudiosos de Sender– al observar, en términos generales, peculiaridades de la arquitectura de su novela.

Para nuestro escritor, la novela es un cajón de sastre donde cabe todo, especialmente el pequeño hecho verdadero, muchos personajillos –algunos tomados de la realidad–, el protagonista que, a veces, tiende a desaparecer dejando lucir a los personajes pequeños. El personaje se presenta directamente mediante sus cualidades. Además, hay otros rasgos característicos de su forma de novelar que, enseguida, se hacen notar: novelas de capítulos breves, el acusado sentido del tiempo vivido, la abundancia de notas líricas y otras autobiográficas. Sus prototipos humanos son sistemáticos: buenos, honrados y nobles, o malos, antipáticos y envilecidos; trabajadores y luchadores o burgueses y ambiciosos. Pero todos han tenido un momento para reflexionar equilibradamente sobre qué es lo que han hecho con su vida. Hasta el más vil de sus personajes rezuma humanidad.¹⁴

Y es que Sender no trata de ennoblecer a las personas ni trata la tragedia –en sus obras– como metáfora, sino que transcribe la tragedia fiel y objetivamente como algo vital e inevitable, de ahí que se realce la metáfora de la vida real.

Sender, en su primera etapa, perteneció a una generación de novelistas sociales que hacían literatura combativa: Díaz Fernández, Joaquín Arderús, César Arconada, Manuel Benavides, etc., que también fueron llamados 'nuevos románticos' puesto que, a pesar del acentuado matiz social, su prosa encierra conceptos románticos. El afán de interpretar el mundo a partir del mismo 'yo' como medida del Universo,¹⁵ el soterrado y profundo lirismo que «va unido a la más fina sobriedad formal»¹⁶ y el choque entre el 'yo' subjetivo y la realidad vivida, que hace aflo-

14 Dice SENDER (*Proclamación de la sonrisa*, Madrid, Juan Pueyo, 1934, pp. 5 y 6): «... yo debo confesar mi tendencia a ennoblecer siempre al hombre, cualquiera que sea. He tratado, a veces, en mis libros, tipos abominables. En *Siete domingos rojos* hay un confidente de Policía que se llama Fau, y es la suma de abyección. Algunos lectores me han dicho que, a pesar de todo, cuando Fau cae asesinado por obreros revolucionarios, sienten dolor y tristeza. No me extraña, porque a Fau, a quien yo no podía ennoblecer, lo he presentado tratando de explicar en cada caso las razones de su abyección. Resulta un malvado, pero también, y quizá en mayor proporción, un estúpido irresponsable, que no tiene la menor culpa de serlo».

15 Guillermo DÍAZ-PLAJA, *Introducción al estudio del romanticismo español*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942, p. 65.

16 *Ibidem*, p. 57.

rar lo mejor del espíritu;¹⁷ aunque, a diferencia del antiguo concepto romántico, los nuevos románticos rechazan cualquier deje de frustración y se instalan en los estratos más dinámicos y vitales de la realidad. Hay que reconocer que tan sólo con *Imán* Sender se incluye con derecho propio en esta generación.

Hablando de técnica novelística, nos centraremos, fundamentalmente, en el punto de vista¹⁸ y en el tratamiento del tiempo narrativo por ser ambos aspectos que felizmente interesaron a Sender desde el primer momento (en las cinco obras que aquí abordaremos: *Imán*, *O. P.*, *Siete domingos rojos*, *La noche de las cien cabezas* y *Mr. Witt en el Cantón*). También encontramos otras técnicas modernas, como la del monólogo interior y la del contrapunto, con serias incursiones en la primera y algo tímidas en la segunda. Finalmente, nos acercamos a los personajes de estas novelas en busca de su relación con el diseño de las mismas.

IMÁN¹⁹

Pero los franceses, como todos los pueblos, cuando hablan de la paz sobreentienden una paz victoriosa. Cantar a la paz es cantar a la victoria [...] lo cierto es que todos los festejos eran a base de tropas y de alocuciones patrióticas.²⁰

Perspectiva de la obra

Cosmovisión: Aparte de los múltiples enfoques ideológicos que se pueden apreciar en esta obra, es insistente una serie de ideas que podríamos englobar bajo un solo signo: la angustia de vivir y la conciencia del superviviente a una tragedia de estar viviendo su propia muerte. Al superviviente no sólo le queda esa sensación –la de haber muerto– sino que siente, lo que es peor, que el dolor y la angustia se prolongan después de muerto: «La sensación de los supervivientes es la que podrían tener los muertos si pudieran alcanzar la conciencia de que acaban de morir. [...] Ha huido [Viance] de su propia sepultura pero siente la impresión de haber quedado ahí muerto y de ser desenterrado por las explosiones. [...] Le extraña verse compadeciendo al Viance que ha quedado arriba» [116]. En su huida,

¹⁷ *Ibidem*, p. 81.

¹⁸ Para el tratamiento del punto de vista, seguimos la clasificación de Norman Friedman por considerarla la más precisa y actualizada.

¹⁹ Ramón J. SENDER, *Imán*, Madrid, Cerit, 1930. A esta edición corresponden las páginas que, entre corchetes, figuran al final de cada cita de la novela. Vid. asimismo la edición crítica de esta novela, con «Introducción» y notas de Francisco CARRASQUER, Huesca, I.E.A., 1992.

²⁰ Ramón J. SENDER, *Madrid-Moscú. Notas de viaje (1933-1934)*, Madrid, Juan Pueyo, 1934, p. 9.

el escapado sueña con la salvación, el agua y poder dormir. «Pero estas sensaciones se producen en el aire, fuera de su voluntad y de su materia. Para adquirir la conciencia de sí mismo tiene que acordarse de R., donde todos han sucumbido seguramente, hasta él mismo. Esta idea de su propia muerte no le abandona. Pero es duro que la muerte no sea como el sueño, sino que prolongue la zozobra, el dolor» [122-123].

En la parte central de la narración, durante la huida, todos los personajes con quienes se encuentra Viance en el camino –soldados escapados, heridos y asustados– llevan el signo de la muerte en la frente. De hecho todos mueren. E incluso antes de sucumbir, no son más que cadáveres con más conciencia de muerte que de vida. Hasta el mismo Viance, cuando se salva, siente que su verdadero ser lo dejó ahí en el campo de batalla. Existe también otra reflexión u otra idea que el autor dejó latente: el medio salvaje, la mutilación, los cadáveres y la muerte por doquier, una vez inevitablemente adquirida esta experiencia marcada por un sufrimiento sobrehumano, no inspiran más que humanidad y ternura. Los ideales nobles –como los de Viance– y una clara conciencia de la sabiduría cósmica inspiran amor: «Viance [...] siente el amor a la tierra como antes la gratitud al caballo muerto; pero un amor que es la afinidad natural, cósmica, de la tierra por la tierra. No odia a nadie: a los moros ni a los españoles causantes de esta catástrofe» [172-173].

Punto de vista: El papel que desempeña el narrador –o los narradores– en esta obra va parejo a este afán de objetividad y de libertad que Sender quiso mantener en *Imán*.

Hay tres tipos de narradores en *Imán*: el primero es un personaje de la novela que está informando; el segundo es un narrador omnisciente que no interfiere directamente en el desarrollo de la acción y sabe lo mismo que saben sus personajes; el tercero y último es un narrador omnisciente habitual. Para detallar estos puntos de vista, nos gustaría acercarnos a la clasificación de Norman Friedman,²¹ que es, se nos antoja, la más precisa.

1. «Yo como testigo», o un personaje secundario que cuenta la historia: Desde la primera página, hay un testigo que informa, en primera persona del plural. El narrador se manifiesta como un soldado más. Pues, hablando de los noventa kilómetros de marcha que hay que hacer hasta llegar al campamento, dice: «Esa marcha también la hicimos nosotros para venir aquí. [...] Y llevamos ciento cincuenta y cinco [cartuchos] más en otras cartucheras» [11-12]. Y no llegamos a des-

²¹ Norman FRIEDMAN, «Aspectos de la novela moderna», *Cuaderno de Literatura* [Montevideo, Fundación de Cultura Universitaria], 29 (1975), clasifica los puntos de vista en ocho modalidades: 1. Omnisciencia editorial (Editorial Omniscience); 2. Omnisciencia neutral (Neutral Omniscience); 3. Omnisciencia selectiva múltiple (Multiple Selective Omniscience); 4. Omnisciencia selectiva (Selective Omniscience); 5. Yo como testigo (I as witness); 6. Yo como protagonista (I as protagonist); 7. Modo dramático (The dramatic mode); 8. Objeto de cámara (The camera).

cubrir quién es el narrador hasta algunas páginas más adelante. Es Antonio, un periodista que ha llegado a «cabo» haciendo el servicio militar en África. Él nos presenta el escenario del relato y la atmósfera psicológica dentro del campamento. Presenta, también, a Viance, que es un paisano suyo que conoció en África.

Antonio, entonces, es un testigo presencial que sólo posee los mismos conocimientos que los demás personajes y no puede predecir nada de lo que ocurra en el futuro. Emplea siempre el presente de indicativo y, pocas veces, el indefinido o el imperfecto del indicativo para referirse a hechos pasados aunque cercanos en el tiempo.

Esa pequeña incógnita inicial de no identificar al personaje que narra, unida a algunos momentos en que se piensa en un autor omnisciente –a juzgar por la alternancia en el uso de frases impersonales o en tercera persona– y el recurso del diálogo, expresivo aunque corto, nos ponen sobre aviso de cómo quiere Sender enfocar su novela desde el principio y cómo hacer de ella una historia pletórica de matices, variada de perspectivas y, también, objetiva. Antonio sabe poca cosa de la vida de Viance. Únicamente porque éste se lo había contado una vez. Antonio, personaje-testigo, incita al protagonista a que informe más de su vida. De ahí que, a partir del capítulo tercero, Viance acceda a charlar y contar –entre un servicio de guardia y otro, de modo entrecortado– un poco más de su vida, con interrupciones de Antonio [39-51].

A partir del capítulo quinto, un narrador omnisciente toma el hilo de la narración para registrar lo que le había pasado a Viance desde que estuvo en la posición R. hasta el momento en que se encontraba en el campamento, es decir, hasta antes de empezar la novela propiamente dicha.

2. «Omnisciencia neutral»: Desde ese momento, una especie de narrador en tercera persona se hace cargo de la información de la destrucción de la posición R. –desde donde Viance inició la escapada–, de la catástrofe de Annual y de la misma huida del protagonista y su llegada a Melilla, pero sin interferir en el desarrollo de los acontecimientos. También este narrador es soldado en el mismo regimiento de Viance. Es un narrador equisciente²² que tiene igual conocimiento que sus personajes. Esto se constata con frases y expresiones como éstas: «los tiros del parapeto no se conciben, no se sabe a cuento de qué se disparan. [...] Parece imposible que no se encuentre a veces una cerilla entre tantos soldados» [68]. «Aún se pasa revista de no sé qué» [72].

El sargento entrega papeles a un oficial, de los que el narrador no puede saber el contenido, y se pregunta: «¿Llevarán novedad al margen?» [72].

²² Óscar TACCA, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1978², pp. 77-82. El narrador, «... renunciando a la mirada omnisciente opta por ver el mundo con los ojos de ellos [los personajes], la narración gana en vibración humana. Las cosas, los hechos, los seres cobran de inmediato la forma y el sentido que tienen para cada personaje, no para un juez superior y distante. El narrador no decreta, sino que muestra el mundo como lo ven sus héroes».

Asimismo, este narrador sufre la tensión reinante en la posición: «Dan ganas de gritar: "¡Es más cómodo para todos romper filas y pegarnos un tiro!"» [72], y se identifica, lógicamente, con el resto de sus compañeros los soldados. Es incapaz a veces de oír lo que grita un soldado y tiene que imaginar sus palabras: «Si no fuera por el ruido de las granadas, se le oíría quizá gritar: -¡Cabo! Puedo andar, esto no es nada» [75]. Hasta puede desesperarse y hacer preguntas sin hallar las respuestas: «¿Qué cuartos [de guardia] son éstos, que no se acaban nunca?» [80]; «¿Un tiro de suerte? ¿Cómo pueden darnos tiros de suerte detrás del parapeto?» [101].

Sin embargo, ese narrador omnisciente neutral abandona esa neutralidad en los momentos más tensos de la huida y se hace cómplice por completo de Viance. Se le une en sus momentos de horror, si bien esquemáticamente no se puede entender que el narrador, aunque fuera testigo presencial desde el principio, estuviera ahí, habida cuenta de que Viance había escapado solo. Sin embargo, el narrador, a veces, deja de contar en tercera persona y habla en primera persona del plural: «Tenemos que hacer una zanja enorme y no hay con qué» [193].

En esta parte del relato, Sender elimina al narrador para estar en íntima comunicación con Viance. No es en vano que esta parte de la narración, que trata de la huida del héroe, esté plena de monólogos interiores, especialmente el capítulo XII. Hasta se llega a pensar que el narrador es el mismo Viance. Actúa en complicidad con él, comparte sus dudas: «No llegará a Melilla, pero prefiere morir a solas, [...] Puede ser que llegue a Melilla» [201].

3. «Personaje secundario prosigue la información»: Con el inicio del capítulo decimotercero, Antonio vuelve a su categoría de narrador en primera persona. Es, en cierto modo, el protagonista de este capítulo, en el cual da cuenta de la vida relajada del cuartel, lejos del fragor de los campos de batalla.

4. «Omnisciencia editorial»: ²³ Finalmente, y a partir del comienzo del último capítulo, el XVI, un narrador omnisciente de ilimitado conocimiento es quien informa del regreso de Viance a su pueblo y es quien acaba la novela.

Estos variados puntos de vista, que van desde un narrador omnisciente habitual hasta la suspensión del mismo, pasando por un narrador-testigo y otro de omnisciencia neutral a veces silenciada, confieren una indudable riqueza narrativa, si bien su propósito central sería el de escapar a esa limitación que supondría un único e inamovible punto de vista del «narrador omnisciente».

Tratamiento del tiempo

En esta obra Sender recurre a diversos medios para romper la linealidad cronológica del relato, propia de un narrador omnisciente que somete su historia a un rígido esquema cronológico. El siguiente gráfico nos ayuda a aclarar esta idea:

²³ Véase n. 21.

PASADO

Los capítulos V-XII:

- Analepsis o *flashback*.
- Narrador omnisciente neutral que parte de un presente diegético.
- Tiempo transcurrido: Viance en R. – La escapada (7 días) – Llegada a Melilla – Cargo por desobediencia – Vuelta otra vez al frente, al campamento donde se encuentra con Antonio.

PRESENTE

Los primeros cuatro capítulos:

- Antonio cuenta en presente.
- Viance recuerda su pasado en Aragón (doble registro en pretérito).
- Tiempo transcurrido: desde alrededor del medio día hasta pasada una buena parte de la noche.

Los capítulos XIII-XIV:

- Antonio cuenta en presente.
- Llegada del convoy. A Viance le faltan seis meses para licenciarse.
- Salida al campo de batalla.
- Tiempo transcurrido: han pasado unas horas desde el comienzo de la novela, quizás un día o dos. Hay una parcial suspensión del tiempo.

Capítulo XV:

- Antonio cuenta en presente.
- Un salto en el tiempo, han pasado seis meses, Viance se licencia.
- Antonio está en Melilla también.
- Tiempo transcurrido: un día.

Capítulo XVI:

- Narrador omnisciente habitual que parte del presente.
 - Otro salto en el tiempo: sólo han pasado unos días.
 - Viance en su viaje y en su regreso a su pueblo.
 - Tiempo transcurrido: unos días.
-

1. Ruptura de linealidad cronológica: Esta novela consta de dieciséis capítulos. Los cuatro primeros conforman un segmento compacto y lineal, que sirve como presentación del campamento y de los tipos humanos que allí se encuentran. El narrador es Antonio. En el capítulo cuatro, y a lo largo de las páginas 39-51, hay un proceso de doble registro en pretérito, mediante el cual Viance habla de su infancia y de su primera juventud en Aragón, y que se puede simplificar del modo siguiente:

Presente (el campamento – campaña de África)

1.ª línea del relato

Pasado (niñez y adolescencia de Viance en Aragón)

2. Analepsis homodiegética: Con el inicio del capítulo quinto, hay un salto hacia el pasado que aporta un contenido distinto a la línea de la novela, aunque tiene que ver con ella (analepsis homodiegética).

Durante ocho capítulos, un narrador omnisciente neutral relata, mediante un presente diegético, cómo pudo el protagonista huir de la posición R. y llegar hasta Melilla, a lo largo de siete días, desde donde se le envió otra vez al frente y donde se encuentra con Antonio. Entre el inicio del relato y los comienzos del capítulo XIII, en realidad, han pasado unas horas o un día (eso no se llega a saber exactamente), ya que el tiempo se suspende relativamente –una especie de ucronía– aunque nos informan de que se ha hecho el relevo y que las tropas se disponen a salir al campo de batalla (capítulos XIII y XIV). A Viance le faltan seis meses para licenciarse. Antonio recoge el hilo de la narración y se habla en presente.

El capítulo decimoquinto es un salto en el tiempo. Han pasado los seis meses. Viance se licencia. Antonio está ahí. En el decimosexto han pasado unos días y Viance llega a su pueblo y lo encuentra sumergido bajo las aguas del pantano del plan de riegos.

3. Reducción temporal: Esta técnica, consistente en limitar al máximo el tiempo de la fábula, a unas horas o a unos días, está ampliamente utilizada en *Imán*. La mayor parte del relato, 14 capítulos, se desarrolla y densifica en unas horas. Todo lo ocurrido a Viance, anterior a su destino en el campamento, sólo es asumido por él cuando es contado en las páginas del libro. Porque lo que cuenta es el tiempo ficticio asimilado a posteriori por los personajes. Es ese tiempo que no tiene forma ni corporeidad hasta que es asumido por aquéllos y que es el único tiempo existente en la novela. Ese proceso que va desde el interior de los personajes hacia el exterior, y no al revés, es el que obliga a Sender a trasladar la acción desde el campamento, en los cuatro primeros capítulos, a la posición R. por medio de una especie de *flashback* –sin presentaciones ni avisos– y lo que le incita a emplear, en ambos casos, un presente diegético, aun a sabiendas de que hay cambio de un narrador-testigo a otro de omnisciencia neutral. Cada momento de estas pocas horas a que pertenecen 14 capítulos, y que tienen su significación y trascen-

dencia en la vida del protagonista, es la única medida del tiempo, por lo que el tratamiento de cada momento narrado obedece a la carga de interés subjetivo o psicológico que pueda tener.

La reducción temporal en *Imán* se consigue mediante procedimientos tales como la analepsis, el doble registro y la ucronía, aludidos anteriormente, además del recurso del monólogo interior, como se verá más adelante.

Tempo lento

Como es sabido, el tratamiento del tiempo narrativo supone la preocupación principal de la novela actual: «El tiempo es muchas veces el único personaje de la novela moderna»,²⁴ el único tiempo que prevalece es el tiempo subjetivo o psicológico –más que el tiempo objetivo o exterior–, que puede suponer la base de la construcción dramática de un personaje.

En la novela de nuestro siglo, se ha pasado de centrarse en la historia de vidas enteras, que podían transcurrir a lo largo de años y décadas, a interesarse por sucesos a veces «nimios» o anecdóticos, y éstos pueden ocupar una gran parcela de la totalidad de la novela.

Es sabido, también, que Proust es quien dio al tiempo su verdadero protagonismo en la novela. Ese anhelo hacia el pasado y ese afán de ir en busca del mismo imponen una pausada marcha y una lenta –a veces prolija– descripción donde el tiempo está casi parado. La búsqueda del tiempo perdido, en el caso de Proust (en su *À la recherche du temps perdu*), y el insistente acoso del pasado que se hace dueño del presente, en el caso de *Imán*, determinan el uso del tempo lento narrativo.

Puntualicemos, primero, que el tempo lento se impone más en los primeros dieciséis capítulos y, en segundo lugar, que el estilo de Sender se caracteriza generalmente por su agilidad sintagmática: frases casi siempre cortas y descripciones concentradas y breves. Esto viene al caso a la hora de hablar del tempo lento para aclarar que hay un esfuerzo por parte de Sender de subrayar esta técnica a pesar de estar condicionado por las propiedades intrínsecas de su estilo.

Por otra parte, el tempo lento subraya en *Imán* tres ideas principales:

1. Monotonía en el campamento, con todas sus variantes posibles: soledad, ocio, tedio, cansancio, vacío, etc., síntomas todos propios de una campaña inútil. Abundan las descripciones prolijas, los diálogos cortos intercalados, la preocupación por lo nimio, las repeticiones de términos cuarteleros... Durante muchas páginas –cuatro capítulos– sólo han pasado unas horas.

²⁴ Mariano BAQUERO GOYANES, *Proceso de la novela actual*, Madrid, Rialp, 1963, p. 83.

En el primer capítulo, entra el relevo en el campamento, después de una interminable marcha de tres días: «El polvo borra las cejas, pone una máscara gris en todos los rostros de tal modo que no nos conocemos. [...] Y llevamos ciento cincuenta y cinco [cartuchos] más en otras cartucheras. La manta terciada, zurrón con el paquete de curación, el vaso, el plato, la funda del jergón individual liada a la espalda, la mochila con el equipo de invierno y las tres mudas, los fuertes zapatos, el capote-manta, pesado como un hábito de fraile, y luego el corraje con las cartucheras llenas, el machete de nuevo modelo, el fusil» [11-12]. «La evacuación de bajas es monótona y aburrida. Casi todos se van hacia las cantinas. [...] Los trabajos del nuevo parapeto son interminables» [14]. «Cuando una rata –enormes, con patas de liebre, calvas a trechos– asoma entre los sacos, Viance le da la novedad. [...] La derivación hacia lo político es obligada en los soldados más cultos. Pero independientemente de esta solución, que viene a agravar la inquietud con un resquemor de conciencia, siente uno delante, detrás, encima, debajo, un vacío moral asfixiante» [16].

2. El pasado anhelado: el dulce recuerdo de su vida en el taller de herrería. A pesar de lo injusta que fue la vida con el soldado Viance, éste recuerda con ternura sus tiempos pasados, sobre todo cuando trabajaba de oficial de herrero: «Las yuntas de rubios bueyes y de tordillos mulos, el trigal verde, la bienoliente madera del taller, el fuego de la fragua, tan alegre, con el jadear asmático de los fuelles y la ardiente pña azul y roja. Todo esto pertenece a otra vida, de la cual ha quedado la vaga idea de un sueño. Aquello era el trabajo inteligente, que da sentido a la existencia y merced al cual se puede resbalar sobre ella con una alegre canción en el pecho» [12-13].

3. La experiencia terrorífica de un superviviente. La mayor parte del libro no es, en realidad, más que la descripción de unos momentos que tuvo que pasar Viance en su huida, que duró siete días.

En primer lugar, podemos ver aplicada la técnica del tiempo lento en esos ocho capítulos de la escapada, ya que, cronológicamente, abordan sólo siete días de la vida del protagonista. Por otra parte, el tiempo exterior, físico, se detiene en algunos instantes de esos mismos siete días para dar pie al tiempo psicológico, y es cuando está mejor desarrollado el tiempo lento, que densifica esa angustiada experiencia del fugitivo. Experiencia que lo acosará siempre, desde ahora hasta el final de la novela, ya que Viance sentirá que su verdadero ser se quedó ahí, en el campo de batalla, muerto para siempre. Es decir, que a partir de la fuga adquiere la conciencia de su propia muerte.

Es muy amplia, lógicamente, la órbita de sentimientos y de sensaciones del protagonista durante su fuga: miedo salvaje, soledad, odio, superstición, desprecio, amor a la tierra, a los animales y a todos los hombres, blasfemias, gratitud, pensamientos poco patrióticos, etc. Para ello, Sender recurre a largas descripciones

con algunas pinceladas líricas, muchos monólogos interiores, hondas reflexiones, rupturas de secuencia, diálogos. Vamos a esbozar aquí algunos ejemplos:

Largas descripciones: En los ocho capítulos a que nos hemos referido –del V al XII– abundan las prolongadas descripciones tanto del entorno salvaje como de diversas parcelas del interior del fugitivo. Destaquemos el capítulo octavo, en que tales descripciones hacen del lector cómplice del héroe en sus hondas reflexiones: «La llanura pertenece a un planeta que no es el nuestro. Un planeta muerto, aniquilado por las furias de un apocalipsis. Silencio y muerte infinitos, sin horizontes, prolongados en el tiempo y en el espacio hasta el origen y el fin más remotos. La tierra, blanca; los arbustos, escasos y secos; llanura cruzada por mil caminos invisibles de desolación. Moros muertos, españoles despedazados. La soledad grita al sol en mil destellos sin eco: 'Tú irás por Occidente; yo por Oriente, y al final nos encontraremos en un lugar de desventura'. Sin un rumor de brisa, sin un pájaro, en el silencio que ahonda la mañana hasta la lividez de la última mañana del universo» [127].

Ruptura de secuencia: Una forma de relajar el tiempo, mediante el sueño: diálogo con Dios [173-174], diálogo con cincuenta oficiales [191]. O mediante los recuerdos: visión nocturna de Monte Arruit [184], el recuerdo de cómo llegó a Nador [186]. En estos dos casos, la ruptura de secuencia es como un *flashback* para recordar y subrayar las últimas horas vividas manteniendo así, sin tregua, la altura de la tensión dramática.

Notas líricas: Cuelgan en el aire que respira el errante soldado por el desierto. El lector no tarda en contagiarse con ese electrizante lirismo. Francisco Carrasquer se interesó por el tema²⁵ y citó más de veinte ejemplos. Basándose en lo manifestado por Sender mismo²⁶ y por Rafael Bosch,²⁷ que también abordó acertadamente esta faceta en *Imán*, Francisco Carrasquer llega a afirmar que *Imán* «... está escrito en estado poético, con ánimo exaltado que no tolera la parsimoniosa y preparada prosa discursiva apenas, sino los trallazos del relámpago, las zambullidas del sentimiento expresado, de la intuición metafísica comprimida...»²⁸

En este sentido, abundan en *Imán* también esos pasajes que aluden a algo misterioso, casi mítico, «a algo que subyace profundamente más allá de la superficie novelesca».²⁹

²⁵ Francisco CARRASQUER, 'Imán' y la novela histórica..., *op. cit.*, pp. 37-48.

²⁶ Ramón J. SENDER, *Los cinco libros de Ariadna*, New York, Ibérica, 1957. En el «Prólogo» afirma que algunos libros suyos de prosa están escritos *sub specie poetica*.

²⁷ Rafael BOSCH, «La *specie poetica* en *Imán*», *Hispanófila*, 14 (1962), 33-39.

²⁸ Francisco CARRASQUER, *op. cit.*, pp. 37 y 38.

²⁹ Mariano BAQUERO GOYANES, *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta, 1970, p. 72.

*Monólogo interior*³⁰

Después de haber insistido Sender tantas veces en la necesidad de recurrir a la psicología como procedimiento de renovación de la novela y habida cuenta de que él mismo reconoció haber leído a Freud, en su juventud, no sorprende que nuestro don Ramón hiciera sus propias incursiones con la técnica del «monólogo interior» y menos aún cuando se trata de una obra como *Imán* que encierra momentos de alto grado de subjetividad y manifiestas divagaciones en el subconsciente.

El monólogo interior viene a ser en *Imán* como la identificación del narrador con el personaje,³¹ no sólo en *Imán* con Viance, sino también con el periodista en *O. P.*, con Samar en *Siete domingos rojos*, con Sabino en *El lugar de un hombre...*

Es importante resaltar que el narrador está en estrecha complicidad con su héroe. Las opiniones de ambos se unen; su terror, su soledad, su angustia, sus supersticiones son compartidas de manera que cristaliza en el narrador la conciencia del personaje y podríamos hacernos esta pregunta: ¿es quizá Viance quien está narrando?

En este sentido se encaminan todos los monólogos interiores en esta obra. El monólogo interior se refleja en estilo indirecto libre: el narrador, desde la tercera persona, calla y deja imprimirse la «exploración de conciencia» del personaje, o personajes, de forma individual o colectiva. Los ejemplos más claros de esta técnica se leen en las páginas: 67, 68, 72, 73, 80, 94, 98, 101, 109, 112, 125-126, 136, 148, 166, 189, 243 y 255. En todos ellos no se hace referencia a quién pertenecen estos monólogos, sino que la conciencia del personaje o del narrador-cómplice es la que se deja concebir. Citemos casos:

1. En el campamento no hay combate, sin embargo se oyen tiros. Todo el mundo está angustiado: «... los tiros del parapeto no se conciben, no se sabe a cuento de qué se disparan» [68].

2. De noche, en el campamento, los turnos de guardia se hacen eternos: «¿Qué cuartos son éstos, que no se acaban nunca?» [80].

³⁰ *Monologue intérieur* o *stream of consciousness*, técnica entendida por Óscar Tacca en su *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1973, p. 100, como «... un descenso en la conciencia que se realiza sin intención de análisis y ordenamiento racional, es decir, que produce fielmente su devenir (en lo que tiene de espontáneo, irracional y caótico), conservando todos sus elementos en un mismo nivel...», y consagrada por James Joyce en *Ulysses*, 1922.

³¹ Así también opina Óscar TACCA, *op. cit.*, p. 102.

3. Los oficiales miran con callada admiración cómo los soldados aguantan el hambre, la sed y tantas adversidades con serenidad y paciencia. Reciben hasta la muerte con ironía. La conciencia de Viance, o de cualquier soldado, rechaza este sentimiento de admiración de los oficiales hacia el soldado: «Si eso es cierto, ¿por qué han ido aniquilándolo moralmente, negándole siempre la facultad de pensar, de opinar, reduciéndole a una cosa que hay que inventariar en cada revista y tener siempre al alcance del pie? ¡Ah!, la Virgen, cuando los oficiales están sí! Ya lo decía un veterano. Se amansan a la hora de morir» [94-95].

4. Después de una noche de infierno en la que se tuvo que defender la posición R. de los asaltos moros, el horror sigue con el amanecer. El subconsciente de los soldados se desespera, grita: «Esa alambrada con la redada de moros presos. ¿Qué hace ahí? Vamos, levantarse, ya basta. Idos a las cabilas rezando vuestra oración tenaz» [109].

5. La esperanza de recibir refuerzos de Annual se ha desvanecido. No hay salvación. Esto sólo lo saben el comandante y el telegrafista. Aquí, únicamente se leen las últimas y desesperadas reflexiones del telegrafista: «Pero entonces, ¿todo ha terminado? [...] ¿Qué ha pasado aquí? [...] ¡Pero no puede ser! ¿Es que todo había de terminar así? [...] ¡Tiene gracia! ¿Y quién es el comandante ya, sino un cadáver?» [112].

6. Después de la aniquilación de la posición, un cornetín llamaba a batallón con la contraseña del 42, regimiento de Viance. El siguiente monólogo interior refleja lo absurdas que son las órdenes de unos ineptos jefes ante una tragedia de tamaño magnitud: «¡Menudos maulas! ¡Llamada a batallón! El segundo, hecho cisco al bajar de Annual; el tercero, aniquilado entre R. y el relevo del primer día. ¿Quién iba a acudir? ¡Y el corneta, dale con la contraseña del 42! Los muertos, ¿acuden a formar, son plazas en rancho, hacen servicio? ¡Pues entonces! El primer batallón, destacado por Afrau, ¿cómo va a oír la contraseña? ¡Ah, Dios! ¡Así va todo! Aquel capitán de San Fernando, gritando a la guerrilla: '¡Alto! ¡Alto!', y amenazando con su pistola. ¡Buen caso se hace de la pistola!» [125].

7. Cuando Viance llega a San Juan de las Minas, encuentra desolada la ciudad. Para él, esta ciudad minera e industrial simbolizaba la tiranía contra los obreros, rifeños en su mayoría. De ahí su satisfacción maligna y vengativa cuando la ve destruida: «A ver dónde están ahora esos trenes cargados, esas vagonetas y esos hormigueros de 'tíos en cueros'. Todos los amaneceres estimulan el ánimo con cierto ímpetu de comienzo y punto de arranque, al revés que los atardeceres mohínos y cansados» [148].

Personajes

Los personajes de *Imán* son ampliamente tratados en diversos trabajos sobre la narrativa de Sender, entre los cuales destacaremos los de Manuel Béjar Hurtado,³² Francisco Carrasquer,³³ Rosario Losada Jávega,³⁴ Charles L. King³⁵ y Marcelino Peñuelas.³⁶

Manuel Béjar Hurtado pone de manifiesto el retrato psicológico y moral del protagonista y de los personajes secundarios, perfectamente dibujados por Sender, «De tal manera que parece existir constantemente en la novela una doble consideración [...]: la de las condiciones socioculturales imperantes [...], y el sondeo sistemático –psicológico, moral y metafísico– de la perturbación que dichas condiciones producen en el ser de Viance en particular y, con menos atención, en otros personajes de la novela».³⁷

Francisco Carrasquer dibuja una curva que va desde el principio de la novela hasta el final, y la hace coincidir con el desarrollo dramático del protagonista: «Todo este retrato cinematográfico de Viance refleja el proceso de un mozo sano y fuerte que va convirtiéndose en carne de cañón».³⁸ Subraya el carácter negativo del protagonista, que implica que sus críticas se queden «a medio camino» y ello se justifica –según Carrasquer– «por razones de raza y educación».³⁹ Y no ve en los personajes secundarios –que considera «portadores de crítica»– más que meros vehículos que acentúan el afán de crítica social de su autor, llegando a considerar que Viance, a su vez, no es más que esto, un portavoz de crítica social.

Rosario Losada Jávega, por su parte, ve que en *Imán*... «el autor es a la vez narrador disfrazado y actor».⁴⁰

Charles King observa que *Imán* es –sobre todo– la historia de Viance,⁴¹ símbolo del hombre español y universal. Por lo tanto, toda la estructura del relato se centra en el protagonista.

32 Manuel BÉJAR HURTADO, *La personalidad en la novela de Ramón J. Sender*, Tesis doctoral, Universidad de Utah, 1970.

33 Francisco CARRASQUER, *op. cit.*

34 Rosario LOSADA JÁVEGA, *Algunos aspectos de la Novela Española en la Emigración: Ramón J. Sender*, Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 1964.

35 Charles L. KING, *Ramón J. Sender*, New York, Twayne Publishers, 1974.

36 Marcelino C. PEÑUELAS, *La obra narrativa de Ramón J. Sender, op. cit.*, y «Prólogo» a *Imán*, Barcelona, Destino, 1979.

37 Manuel BÉJAR HURTADO, *op. cit.*, pp. 18 y 19.

38 Francisco CARRASQUER, *op. cit.*, p. 25.

39 *Ibidem*, p. 25.

40 Rosario LOSADA JÁVEGA, *op. cit.*, p. 8.

41 Charles L. KING, *op. cit.*, p. 47.

De la misma manera opina Marcelino C. Peñuelas. En *Viance* –dice Peñuelas– «... confluyen los focos temático y estructural de la narración [...] Su figura, perfilada con individualidad arquetípica –hombre histórico y símbolo al mismo tiempo–, comunica a la novela continuidad y cohesión, unidad de desarrollo y de significado, dentro de los distintos niveles que la componen».⁴²

Y parece no merecerles mucha consideración, a King ni a Peñuelas, la parcela dramática que ocupan los personajes secundarios.

Lo cierto es que si planteáramos la misión del héroe –sus funciones– en la novela entendiendo con ello: enfrentarse a un desafío, actuar positiva o negativamente, cumplir o no su tarea y, por consiguiente, alcanzar un final feliz (triumfo) o fracasar (castigo), podríamos pensar en ella de dos maneras: la primera sería que el desafío al que se enfrenta *Viance* es conseguir llegar con vida a Melilla y vencer el medio adverso –hambre, sed, muerte, persecución, camino largo, etc.– después de actuar positivamente salvando toda suerte de problemas (triumfo), mientras que todos los personajes que encuentra en su camino, por haber actuado negativamente, fracasan y mueren (castigo).

En la guerra –como en la vida– estas reglas no fallan para que perdure la plástica fatalidad del sino del hombre universal: «La guerra tiene manías que se cumplen siempre, con rara exactitud. Elimina primero a los miedosos, como si fueran obstáculos para su propia y monstruosa belleza» [189].

Sin embargo, nos inclinamos a pensar que, frente al desafío, *Viance* no actuó positivamente. Porque la única conciencia que tuvo es la de haber muerto, por tanto el que esté vivo sólo puede significar que o bien no pudo hacer otra cosa –«Un 'rutina' que soy» [13]– o bien está viviendo la angustiada prolongación de su muerte. Y aunque consigue salvar la vida físicamente, fracasa y se queda en su ruina humana.

El proceso de destrucción del héroe queda patente en todo momento de la narración, tanto en los que detallan este proceso como en aquellos que dibujan –de manera perfecta aunque fugaz– esa infinidad de personajes-relámpago que pululan por todo rincón narrado. Hay muchísimos ejemplos de esos personajes –esos cadáveres andantes– que parece que sólo consiguen retrasar unos instantes su insoslayable fin. *Viance* es consciente de que todos van a morir. Algo le hace estar tan seguro de que todos morirán, y ellos, todos, mueren. Son la auténtica conciencia de *Viance*, la conciencia de su propia muerte.

Anuncian el fatal desenlace del héroe. Creemos que de ahí el interés que puedan tener esos personajes que, aunque descritos en breves líneas, no cesan de

⁴² Marcelino C. PEÑUELAS, *La obra narrativa...*, op. cit., p. 119.

influir para rematar el completo retrato psicológico del héroe. Sus intermitentes apariciones golpean nuestra conciencia augurando el destino del fugitivo.

Son dos procesos, el del héroe y el de los personajes, paralelos: éste más corto y aquél más largo. El de los demás personajes, meteórico y directo; y el de Viance, más elaborado, complejo y profundo. Ambos confluyen y vigorizan el dramatismo que el autor quiso imprimir a su narración.

*O. P. (ORDEN PÚBLICO)*⁴³

La ley de Orden Público era lo único digno de mantenerse, y a ella se acogía la dictadura todos los días en casi todas las provincias para justificar detenciones y encarcelamientos caprichosos. [...] "Ojo, mucho ojo. Tenemos gases lacrimógenos, carros blindados y ley de Orden Público". [...] Menos los gases lacrimógenos, porque España está acostumbrada a llorar de risa o de desesperación.⁴⁴

Perspectiva de la obra

1. Enfoque: El marco exterior de este libro es la historia del encarcelamiento de un joven periodista por haber eludido las normativas de Orden Público establecidas por la dictadura. El libro puede clasificarse como «diario de preso», aunque no señalara ninguna fecha, ni tampoco referencia temporal, a propósito de situar cronológicamente sus historias.

El autor imagina una amistad entre el viento y el periodista encarcelado. El viento es el símbolo de la libertad. Para rescatar, con mayor exactitud, la idea del viento como libertad, hemos de volver a hojear *Imán*, donde escribe Sender: «Al hombre encerrado, encarcelado, la imagen más exacta de la libertad se la da el viento». El viento, dice en *O. P.*, es «la pasión de la libertad» [12].

El viento es una larga y ampliamente desarrollada metáfora que acompaña al lector a lo largo de muchas páginas del libro.

El viento es un personaje que visita la cárcel y se hace aficionado a la población penal. Derriba muros y atraviesa fronteras. Es un gran perturbador para los opresores y pasión de libertad para los presos. Es un personaje que tiene gracia y donaire, aunque los presos lo perciben sincero y hondo porque es su amigo.

Todo el libro es un juego de contrastes: la cárcel significa opresión, mientras el viento es la libertad. La cárcel, prisión física; el viento, libertad de imaginación.

⁴³ Ramón J. SENDER, *O. P.*, Madrid, Cenit, 1931. A esta edición corresponden las páginas que, entre corchetes, figuran al final de cada cita de la novela.

⁴⁴ Ramón J. SENDER, *Solidaridad Obrera* (12 de octubre de 1930).

Los carceleros personifican la mentira, y el viento la verdad exacta. El viento es la rebeldía y los hombres el conformismo, etc.

2. Punto de vista: El punto de vista, en *O. P.*, corresponde al personaje del periodista, que parte de la primera persona y que está ahí, en la cárcel.

A veces, este narrador, el periodista, se mira a sí mismo desde una distancia, la que supone el uso de la tercera persona gramatical. Como en el momento en que se produce el encuentro y el saludo entre el viento y el periodista: «El viento lo saludó [al joven periodista] con demasiada efusividad...» [15]. Este uso de tercera persona refleja, también, la perspectiva del autor-narrador, que no desmerece el enfoque de la obra. Es una omnisciencia selectiva, según Friedman. El uso frecuente de un estilo indirecto libre supone, asimismo, la identificación del autor con la narración.⁴⁵

Y si tenemos presente que el periodista es «alter ego» de Sender, se justifica más el propósito del autor, el de mantener la tercera persona, con el fin de darle un sentido más convincente, más neutral, a su discurso.

Tratamiento del tiempo

1. Suspensión del tiempo: A pesar de haber calificado este libro de «diario de preso», hay una ausencia casi total de señales cronológicas. No se indican fechas ni horas. Las únicas referencias a la claridad, la oscuridad, el sol, etc. tienen por objetivo el influjo psíquico que consiguen dejar en el preso.

En la cárcel, como es lógico, imperan el tedio, la desesperación y la rabia nacida de la impotencia. Los presos, en las celdas, sólo pueden resignarse y aprender a no pensar en el tiempo: «El corazón –nuestro reloj– corta los minutos y desmenuza la sombra [...] Este reloj nuestro que lo dice todo no puede decir cuándo es de día ni de noche, a no ser que estemos atentos a los rumores que llegan de arriba» [94].

2. Tiempo lento: El tiempo lento puede ser, aquí, una consecuencia de la atemporalidad de este libro. El narrador aborda un gran número de incidentes seguidos que ocurren en la cárcel; deja fluir las ideas que pasan por su mente; da libertad a imágenes, metáforas y reflexiones de todo tipo, y el viento, su amigo interlocutor, interviene con un sinfín de sugerencias e impresiones, con miles de detalles. Todo esto puede ocurrir en la cabeza del periodista, en muchas páginas escritas, aunque realmente haya durado unos instantes. Esto es el tiempo psicológico, que, en un medio sin señales temporales, se hace muy largo y tedioso.

⁴⁵ Guillermo VERDÍN DÍAZ, *Introducción al estilo indirecto libre en español*, Madrid, C.S.I.C., 1975, p. 148.

Monólogo interior

Esta técnica tiene poca incidencia en este libro. De hecho, hay pocos ejemplos. La razón de que haya pocos monólogos interiores es que el autor indica claramente en cada reflexión, en cada fluir de conciencia, quién es el que está pensando; aclara cómo llegó a este punto: por imaginación, por cavilación consciente, por recuerdo, etc.

1. El viento empieza el capítulo III, criticando y amenazando a los jueces por haber enviado al periodista a una celda incomunicada: «¿Qué decís, burgueses? ¿Que para poder ver el sol, hablar con otro hombre, andar más de seis pasos en la misma dirección, es preciso que se constituya el Juzgado en la cárcel? [...] Pero yo –el Viento–, que nací libre y me eduqué en la generosidad, podré reír cuanto quiera al saber que estoy incomunicado [...] Tengo la libertad en mi corazón y río de vosotros, buenos burgueses, esclavos de sí mismos, presos de todos» [23]. El viento y el narrador en tercera persona se indignan por mandar al preso a una celda de castigo. Se identifican con él.

2. Después de una protesta pacífica, los presos son apaleados. El periodista ve la sangre de sus compañeros derramada en el suelo de la galería, se entristece y se indigna. Un narrador omnisciente calla y deja fluir la protesta del periodista. «¡Qué ciega y estúpida crueldad!» [92].

Contrapunto

«En la novela pueden imbricarse varios núcleos narrativos estructurados en trazos paralelos, quebrados o espirales, en tiempos distintos o tiempos simultáneos. El paralelismo de 'acontecimientos' protagonizados por personajes distintos, su sincronización temporal, su localización cronológica en escenarios cercanos o alejados, se llama contrapunto».⁴⁶ Darío Villanueva se acerca, también, a una exacta definición: «Cuando dos líneas diegéticas de contenido contrastado se nos presentan de forma que las sintamos solidarias en un mismo tiempo, dejan de ser simplemente antitéticas: son contrapuntísticas».⁴⁷

En *O. P.*, se emplea mucho el contrapunto; y podemos decir que supone la técnica dominante en el libro. El viento es un personaje metafórico cuyo desarrollo constituye una línea paralela a la de la estancia del periodista en prisión. Entre un momento y otro; entre cada reflexión, un incidente y otro, aparece el viento en una continua evolución hasta el final del libro. Estas dos líneas –periodista en la cárcel, viento libre– no son antitéticas sino que se muestran simultáneas, solidarias. Las

⁴⁶ Benito VARELA JÁCOME, *Renovación de la novela del siglo XX*, Barcelona, Destino, 1967, p. 242.

⁴⁷ Darío VILLANUEVA, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Bello, 1977, p. 71.

múltiples e intermitentes intervenciones del viento van desde la primera hasta la última página del libro.

Personajes

Además del periodista y el viento –este último es, en realidad, la conciencia del primero– en la novela hay un gran número de personajes –o personajillos– que Sender dibuja con su pincel ágil y rápido. Dibujarlos constituye una de las predilecciones senderianas, no sólo en esta obra, sino en todas las que vamos a tratar, sin olvidar *Imán*. Sender llega a su interior (el de los personajes) y desde ahí mira a su alrededor. La presentación de las cualidades del personaje es directa y breve. Sus vidas –las que no están narradas en la obra– son mundos contiguos al que aborda el libro. Están en la conciencia del lector y forman parte de este mundo tan característico y tan propio de Sender. La mayoría de ellos son tomados de la realidad.⁴⁸ La ausencia de una línea narrativa estructurada da pie a que Sender ejerza su deporte novelístico favorito, que consiste en hacer desfilar a aquellos personajes, con un lenguaje ameno y desenfadado, a pesar del trasfondo trágico que acompaña a cada uno.

Nota final

A pesar de que *O. P.* no consigue la altura narrativa de *Imán*, ya que, como hemos dicho, es una especie de diario de cárcel, encierra en sí un interés especial para el estudio de la narrativa de Sender, por su marcada tendencia autobiográfica. Por asegurarnos que Sender va a seguir cultivando ese estilo ágil y desenfadado en toda su obra. Es decir, en *O. P.* se descubre un escritor con gran sentido del humor que, luego, se verá desarrollado en otras obras. Se manifiesta el tratamiento de los personajes, especialmente los secundarios que pueblan sus libros, personajes reales y tratados directamente desde su interior. Sender estuvo muy cerca de ellos y pudo conocerlos profundamente, por lo que constituyen, para él, una fuente inagotable de caracteres, vidas y mundos.

En este libro, abundan hechos e incidentes que Sender recordaría en otras novelas, sin cambiarles el nombre a las personas ni esa dulzura de ensueño a los recuerdos.

Volviendo a los personajes secundarios, si en *Imán* éstos tenían un destino fatalista marcado por la tragedia de la guerra, en *O.P.* cada retrato es tan distinto que aporta más colorido a cada uno de ellos.

⁴⁸ Ramón J. SENDER, *O. P.*, *op. cit.*, p. 143. *Vid.* nota del autor en la que indica que los personajes que aparecen en el libro son reales.

*SIETE DOMINGOS ROJOS*⁴⁹

Todo el mundo quería la revolución; nadie sabía hacerla. Había lo heroico, lo sublime, lo ridículo, todo junto.⁵⁰

La novela *Siete domingos rojos* consta de treinta capítulos y un prólogo del autor. Los treinta capítulos, a excepción del primero y el último, corresponden a seis domingos. Al primero se refieren los capítulos II a VI; al segundo, del VII al X, y al tercero los capítulos XI a XV. El cuarto domingo aborda los capítulos XVI a XXI; el quinto, del XXII al XXVI, y el sexto domingo transcurre a lo largo de los capítulos XXVII, XXVIII y XXIX.

Perspectiva de la obra

1. Cosmovisión: Quisiéramos rescatar una idea acertada que propuso, en su momento, Rafael Cansinos Assens⁵¹ referente al anarquista cuando posee una pistola, «el pistolero»: «Los pistoleros de Sender son razonables e iluminados. Están encendidos en amor de la Humanidad, y matan porque están muriendo ellos mismos. El fin justifica los medios; esta máxima no la han inventado ellos, aunque la practiquen. Y ese fermento místico, esa dinamita espiritual es la fuerza más poderosa de la revolución, porque es su elemento irracional e impulsivo lo que pone en marcha y explosión el pesado artefacto marxista. No cabe dudar de ese elemento místico, que aparece patente en ciertos pasos de la novela de Sender, en la elaboración rudimentaria de mitos revolucionarios: la 'Virgen loquis' (divinización de la ametralladora) y 'Nuestra Señora de la Santa Ira'». ⁵²

Sender se interesa, no con poco sentido crítico, por el dibujo psicológico del pistolero, el pistolero anarquista: «... lo que aprende uno con su propio caletre, sin hablar con nadie. Yo supe entonces que para mí no había manera de ser alguien con la burguesía más que llevando la pistola y manejándola de vez en cuando con provecho común. Y aquí estoy. ¿No nos matan ellos a nosotros de hambre, de frío y de agotamiento físico» [165-166], dice uno. Otro esgrime: «Me pongo la pistola en el bolsillo de atrás y crezco y me siento feliz. [...] Con la pis-

⁴⁹ Ramón J. SENDER, *Siete domingos rojos*, Barcelona, Balagué, 1932. A esta edición corresponden las páginas que, entre corchetes, figuran al final de cada cita de la novela.

⁵⁰ Marcelino C. PEÑUELAS, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, Madrid, Magisterio Español, 1970, p. 18.

⁵¹ En una serie de artículos publicados en *La Libertad* [Madrid] (4, 8, 19, 25 y 31 de enero y 9 de febrero de 1933) bajo el título «Ramón J. Sender y la novela social».

⁵² Rafael CANSINOS ASSENS, «*Siete domingos rojos* (1932). Introducción de una filosofía», *La Libertad* [Madrid] (31 de enero de 1933).

tola en el bolsillo, los compañeros en la calle y la revolución en el alma, somos como Dios o más que Dios. Todo lo demás es flojo, blandujo, viejo y huele a sudor de enfermo» [231 y 233].

Esta obsesión por una pistola la consagra Sender con el personaje de «Casanova», un parado de aspecto miserable y harapiento que pasa cinco días sin dormir en busca de una pistola que nadie le da, puesto que todos consideran que el que no hubiera conseguido hasta ahora una pistola no es un hombre digno de confianza. Y porque esa locura por conseguir un arma hace de él, del personaje, un hombre peligroso, ya que ha perdido el juicio.

¿Por qué *Siete domingos rojos*? Los siete domingos rojos a que se refiere el título de la novela serían aquella semana en la que quedó Madrid paralizado por la huelga de anarcosindicalistas. Desde el punto de vista del anarquista, un día de fiesta es aquel que concrete su felicidad, protestando mediante la huelga y el sabotaje contra el poder burgués, y dominando él la calle, «No son los domingos individuales, negros del hambre vergonzante, ni los blancos de las campanas y los trajes de fiesta, sino los auténticos domingos rojos, los nuestros. Domingos sin taxis, sin tranvías, sin burgueses indecisos en los paseos. Domingos en los que la calle y el aire libre son una delicia y vamos a conquistarlos a tiros, a robárselos a los guardias de charol, a la triste policía mal dormida» [103].

La lucha anarcosindicalista dura a lo largo de los seis días de la huelga general (seis domingos rojos) y continuará siempre hasta que llegue el séptimo día (el séptimo domingo rojo), que será el momento en que los anarquistas disfruten de la cosecha de su lucha, del triunfo. Ese día descansarán después de haber creado un mundo a su medida: trabajo, iniciativa y, sobre todo, libertad. Como el Dios cristiano cuando creó el mundo en seis días y luego descansó.

2. Punto de vista: El índice señala, entre paréntesis y en la mayoría de los casos, a quién corresponde el punto de vista en cada capítulo.

En el primero habla Leoncio Villacampa, del Sindicato Mercantil y uno de los personajes principales, en primera persona (estilo directo). En el segundo capítulo, es un anarcosindicalista anónimo (narrador omnisciente neutral), en estilo indirecto, pero que es interrumpido por el narrador para hablar en primera persona del plural. En el tercer capítulo ocurre lo mismo, con intervenciones del escritor de la novela, puesto que se habla a los lectores y es, en este caso, Sender el que toma la palabra porque es quien escribe la novela, el único que puede dirigirse a sus lectores [36 y 40]. El cuarto capítulo corresponde al punto de vista de Star García, uno de los personajes principales, que habla en primera persona.

En el quinto, habla la Luna, que se identifica con la «burguesía», y en el sexto, Lucas Samar, periodista anarcosindicalista con convicciones marxistas y personaje central de la obra. Un anarquista del Sindicato de los sin trabajo es quien toma la palabra en el capítulo VII, y parte de la primera persona gramatical. En el capítulo VIII, habla Villacampa. En el capítulo IX, toma la palabra Samar. En el capítulo X, escuchamos a Urbano Fernández, del Sindicato del Gas y Electricidad. El capítulo XI corresponde a un narrador omnisciente, que parte de un estilo indirecto libre. El punto de vista del capítulo XII corresponde a Star García. Villacampa vuelve a hablar en los capítulos XIII, XVII y XXIX. Lucas Samar lo hace en el capítulo XIV. El capítulo XV corresponde al punto de vista de la Tía Isabela. El capítulo XVI es la conciencia de alguien del movimiento anarcosindicalista que está redactando un acta de una reunión que celebran los huelguistas. Un narrador omnisciente neutral es quien nos habla en los capítulos XVIII al XXI, y en XXIII, XXVIII y XXX, después de haber intervenido el anarquista de las melenas blancas, del cual no se menciona su nombre, en el capítulo XXII. En todo caso, el narrador omnisciente no es más que otro anarquista que nos expone el fluir de su mente, en tercera persona gramatical.

Estamos, pues, ante un caso claro de omnisciencia selectiva múltiple, según Friedman,⁵³ donde se elimina tanto al autor omnisciente como a cualquier narrador-testigo que asimile los hechos una vez acaecidos. Es un paso decisivo «... hacia la objetivación del material narrativo [...] [consistente en] la eliminación no sólo del autor [...] sino también de todo narrador. En este caso, el lector no escucha ostensiblemente a nadie; la historia proviene directamente a través de las mentes de los personajes tal como deja grabada su marca en ellos».⁵⁴

Hablan sus conciencias, y el lector percibe directamente sus pensamientos. El interior de cada uno, o su exterior materializado en sus acciones, es lo que aflora sobre el papel. Todos hablan en presente diegético. El autor no ha hecho más que poner en orden sus discursos y mandarlos a la imprenta. Sender mismo se considera, siendo el autor responsable de la novela, como uno de los personajes con derecho a exponer su discurso. Dice Sender, en el prólogo del libro, a este propósito: «Como hablo pocas veces a lo largo de este libro –casi siempre hablan los personajes– no estará de más que pida la palabra antes de comenzar».⁵⁵

⁵³ Norman FRIEDMAN, *op. cit.*, pp. 32-34.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 32.

⁵⁵ Ramón J. SENDER, *Siete...*, *op. cit.*, p. 5.

Este libro –en nuestra opinión, guía sociológico-dogmática del anarcosindicalismo español durante la Segunda República– tenía que enfocarse de manera que escapase a cualquier limitación externa o a cualquier poder que no fuese aquel de los mismos personajes.

Si el anarquista rechaza cualquier sistema impuesto, si busca la libertad absoluta fuera de cualquier sujeción, ¿cómo iba a aceptar la limitación de un narrador omnisciente tan rígido? y ¿cómo iba a dejarse a merced de los caprichos de un escritor que podrían hacer peligrar su libre iniciativa?

Creemos que este punto de vista es el más adecuado para esta novela, dada su fuerte carga ideológica. Si de esto opinara un anarcosindicalista de la novela, diría que el compañero Sender supo reprimir los impulsos caprichosos de un narrador omnisciente «burgués», dando cabida al derecho de cada personaje a exponer su punto de vista.

Tratamiento del tiempo

Reducción temporal simultaneística: *Siete domingos rojos* es una novela de ciudad. La acción transcurre en Madrid durante una huelga general de seis días. El tratamiento del tiempo va en estrecha vinculación con su punto de vista. Varios personajes cuentan sucesos que les pasan durante la huelga. Cada uno puede estar en algún lugar de la ciudad, dentro de su medio ambiente, y reflexionar sobre su vida dentro del movimiento anarcosindicalista; mientras otros acontecimientos, en otro punto de la ciudad, ocurren al mismo tiempo a otro personaje, el cual, también, cavila sobre la revolución y sobre el futuro de su movimiento. Así que, la noche del primer día –primer domingo rojo– y después de que las Fuerzas del Orden hubieron intervenido en el mitin de los sindicatos anarquistas, causando la muerte de cuatro trabajadores, un grupo de anarquistas –personajes de la novela– se dispersa; unos para despistar a la Policía; otros para preparar un sabotaje o para vengarse de algún agente de Orden Público. De modo que mientras Star García ha vuelto a casa, está lamentando la muerte de su padre y cogitando sobre su propio futuro, un grupo de anarcosindicalistas –entre ellos Lucas Samar– se reúne en un paraje, en otro lugar de Madrid, para analizar la grave situación; luego, la Policía los localiza y los quiere coger. No muy lejos de ahí, y bajo la mirada sardónica de la Luna, un marido de clase media increpa a su mujer por haber dado cobijo ella, en su casa, a un primo suyo anarquista. Al mismo tiempo, Leoncio Villacampa, compañero de grupo de acción de Lucas Samar, está con la tía Isabela –madre de Germinal– en el hospital civil donde se halla el cuerpo del hijo en el depósito de cadáveres.

Todo esto ocurrido simultáneamente y contado por «doña Luna del sistema solar», que tiene la palabra en el capítulo quinto, único personaje del libro capaz de estar en tantos lugares a la vez,⁵⁶ y que habla en presente.

De la misma manera, la noche del segundo día y después de otro enfrentamiento con Fuerzas del Orden en el entierro de los trabajadores muertos el día anterior, Lucas Samar se cita con su novia en un cine del barrio de Salamanca (Samar habla en primera persona gramatical y en estilo directo, cap. IX). Al mismo tiempo, Urbano Fernández –del Sindicato del Gas y Electricidad– está esperando en la taberna, «Casa Nicanor», a que se reúna el comité de sabotaje con el fin de estudiar un plan de acción. Urbano, que habla en primera persona y en estilo directo, analiza la situación de su movimiento.

Se trata, pues, de un mismo tiempo localizado a la par en varios lugares. Se mantiene, así, la unidad del tiempo pero no la del lugar ni la de la acción; y se da el caso de una reducción temporal simultaneística,⁵⁷ otra innovación narrativa de este siglo. Esta técnica, además, tiene directa relación con la ideología social que se refleja en la narración; puesto que, frente a una visión y a un espacio temporal consagrados a una sola persona, el simultaneísmo no sería más que una negación de ello al hallar una forma colectiva de enfocar el mundo y el momento. Darío Villanueva dice: «... si se puede hablar de una temática típicamente social el simultaneísmo narrativo es la técnica característica de este tipo de novelas en sus manifestaciones más logradas...»,⁵⁸ y cita a Rafael Bosch,⁵⁹ quien ve en el simultaneísmo «la creación de un nuevo sentido colectivo del tiempo». De ahí que creamos que el tratamiento del tiempo en esta novela, mediante la técnica señalada, ha sido el más idóneo y que Sender, conscientemente, la desarrolló con total acierto.

Monólogo interior

Como se ha visto, el tipo de monólogo interior que, entendemos, maneja Sender parte casi siempre de un estilo indirecto libre y desde un punto de vista omnisciente que deja de hablar dando pie al fluir caótico de la conciencia de sus personajes. El monólogo interior, en las obras de Sender en general, viene a acen-

⁵⁶ Sender imagina la luna como hoy la podríamos imaginar nosotros: un satélite artificial de ahora que puede recibir, a la vez, imágenes de distintos lugares de la Tierra, procesarlas y transmitir las otra vez a la Tierra.

⁵⁷ Darío VILLANUEVA, *op. cit.*, dedica el capítulo tercero de la segunda parte de su libro a la reducción temporal simultaneística.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 117.

⁵⁹ Rafael BOSCH, «La novela española del siglo XX», en *De la República a la posguerra*, New York, Las Américas, p. 92.

tuar la complicidad del narrador con el personaje; aquél se solidariza con éste en su visión del mundo y, sobre todo, en su tragedia. Viene a cuento el planteamiento de Óscar Tacca del monólogo interior como relación equisciente entre narrador y personaje en lo que atañe tanto a la información que poseen ambos como a esa especie de identificación del uno con el otro: «... el monólogo interior no es sino una de las formas posibles de equisciencia, por cuanto el narrador no hace más que identificarse con el personaje, con su conciencia profunda, en su pura instantaneidad [...] éste [el narrador] ve el mundo tan bien –o tan mal– como el personaje». ⁶⁰ En el caso de *Siete domingos rojos*, hay dos razones que nos hacen comprender la poca incidencia de esta técnica en esta novela:

a) El punto de vista en la mayor parte corresponde a un personaje y no al narrador omnisciente, que interviene pocas veces, con lo cual no se dan muchos monólogos, ya que Sender siempre parte de la tercera persona de un narrador omnisciente para dar cabida a esta técnica.

b) Si en el caso de una omnisciencia múltiple y selectiva –como en el caso de esta novela– el monólogo interior es la técnica utilizada para reflejar la convivencia del pasado con el presente, ⁶¹ la ausencia del monólogo interior aquí está más que justificada, ya que los personajes (los anarquistas) rechazan el pasado construido sobre bases de moral burguesa, rechazan la cultura del amo. Un anarquista vive el presente, en el cual se incuba el futuro, en el campo y en la fábrica, basado en la estadística y en los baremos de producción. El pasado no existe o no debería existir. Y no es casual que el único personaje anarquista ligado al pasado sea Lucas Samar, que todavía arrastra algo de pequeño burgués. De ahí que los pocos monólogos que hay en el libro le correspondan también. Destaquemos, pues, el cap. XXV, que da cuenta del caos de ideas que se agitan en el interior de Samar, todo ello originado por el pasado reprimido en su subconsciente y que ahora no puede asumir. Otra vez, el recuerdo de Amparo, ya muerta, sale a la superficie y lo domina todo. Samar vuelve al depósito de cadáveres e intenta hablar con ella. Se siente fracasado en su deseo de ser buen anarquista o buen burgués y en tener un amor verdadero. Todas esas sensaciones se reflejan en un monólogo interior indirecto y desde un narrador omnisciente que aquí se identifica con el personaje hasta tal punto que olvida la tercera persona («Lo que yo admiro es esa aptitud para hacer felices y libres a los seres...» [413]). Como hemos señalado, todo el capítulo XXV se compone de una serie de monólogos interiores y es el mejor ejemplo de esta técnica en *Siete domingos rojos* [411-425].

⁶⁰ Óscar TACCA, *op. cit.*, p. 102.

⁶¹ Así también lo ve Darío VILLANUEVA, *op. cit.*, p. 63.

Personajes

Siete domingos rojos es una narración donde el punto de vista colectivo supone el centro en que gravita el resto de los recursos narrativos; y el tratamiento de los personajes es otra buena prueba de ello. Pero, ante todo, hay que señalar que se manifiesta de forma sensible el avance que se da en este sentido. Si en *Imán* la evolución dramática del personaje de «Viance» llega a momentos de gran altura –aunque sigue siendo este personaje el único cuya trayectoria es la mejor rastreada–, y si en *O. P.* se abre un abanico más amplio de personajes o personajillos –si bien insistimos en el tinte no narrativo del libro–, es en *Siete domingos rojos* donde nos encontramos ante un bloque entero de tipos humanos, un determinado colectivo de la sociedad. Aparte de los centrales, un conglomerado de personajes secundarios cubre zonas dramáticas y da un matiz homogéneo a la narración, ese olor a una determinada ciudad que se hace palpable en cada esquina, en cada ángulo del relato. Los lectores tenemos la sensación de que Madrid, anarquista, tiene su propia conciencia colectiva que se nos asoma, sobre todo, en cada uno de estos personajes, cuyo principal rasgo –siendo personajes, secundarios incluso– es que sus siluetas se perfilan con gran claridad. De entre ese gran número de personajes, destaquemos a algunos:

1. Progreso González, un buen anarquista caído en la lucha. Para él, «Las obras de nuestro esfuerzo [el de los obreros] son nuestros auténticos hijos y los sentimientos hay que enfocarlos hacia la eficacia de la obra desinteresada...» [24].

2. Espartaco, un caballero entre sus compañeros, un cazador furtivo, también muerto en la lucha. Sólo «Odiaba a los comunistas 'del partido'...» [39].

3. Germinal García arreglaba tuberías y ponía cristales; «Germinal no creía en los ladrones ni en los duendes. Si llegaba a las tres de la mañana un compañero, buscaba donde acostarse, se tumbaba y al día siguiente se iba después de compartir el suculento desayuno de Germinal» [42-43].

4. La tía Isabela, madre de Germinal, que se enfrentaba con los agentes que iban a menudo a registrar la casa de su hijo y siempre los despedía con su ¡A hacer puñetas!

5. El viejo anarquista de las melenas recita versos ante las risas de los jóvenes. El movimiento para él supone una mera dialéctica.

6. Murillo, un comunista «... que tiene cuadrículada la cabeza en mil celdillas y en cada una de ellas lleva, según dice, 'una coyuntura y una consigna'» [104], y que insiste en «... la necesidad de contribuir a la radicalización de las masas sin perder la línea» [105].

7. El argentino que «Habla con un deje triste como los cantadores de tangos cuando entre la música se ponen a recitar. [...] hablaba siempre con pedazos de títulos de la prensa burguesa» [118].

8. Fau, un anarquista confidente de la Policía. Nunca había trabajado ni conseguido dinero decente. Es el reverso de la naturaleza noble del anarquista.

9. Cipriano, un anarquista que lleva a un hijo suyo de corta edad a una acción de sabotaje.

10. Emilia, una joven de veinte años que mantiene a toda su familia. Participa en violentas acciones y va después a ver al cura para confesar.

11. Casanova, el anarquista sin pistola. Y, por hacerse con una, muere a balazos –habiendo llegado al límite de la locura– cuando intenta quitársela a un policía. Es «... el ínfimo representante del último fracaso, [...] del fracaso de los fracasos» [338].

12. Liberto García, hijo de anarquistas, «Traía de buena cepa sus convicciones. [...] Liberto era probablemente un rezagado de la colonia romana, sereno, expresivo y grave, firme de perfiles. [...] No era comunista, pero comprendía el comunismo, no era anarquista, pero se encontraba bien con la buena voluntad y el simplismo intelectual del anarquismo ortodoxo» [319-320].

13. Elenio, anarquista, «Era panadero y tenía la adustez infantil de los panaderos de Gorki y el aire cansado de los que trabajan de noche» [324-325].

14. Crousell, tipógrafo, anarquista, «No se podía discutir con él porque se le adivinaba de vuelta de las preocupaciones, al margen de las dudas humanas, y hasta por encima de las certidumbres y lejos de ellas» [325].

15. Helios Pérez, tipógrafo, anarquista, taciturno, «... hablaba siempre por imágenes. Era como si al comenzar a hablar sacara del bolsillo un block de estampas y fuera enseñándolas» [325].

Se puede decir que éstos son los «principales» personajes secundarios con que cuenta esta novela. Hay otros muchos que intervienen fugazmente, sin que por ello Sender haya dejado de caracterizarlos de modo directo y desde su interior, en busca del rasgo definitivo de cada uno. Nuestro escritor había tropezado con algunos de ellos en la vida real. Existen indicios que nos hacen pensar en la presencia física de algunos de ellos en la vida de Sender. «Progreso» González –de *Siete domingos rojos*– puede ser la versión literaria de Progreso Alfarache, secretario de Solidaridad Obrera en Barcelona, a quien Sender llamaba en clave desde Madrid para asuntos de movilizaciones.⁶² Otro personaje que podemos citar como ejemplo es el Cojo, que en *O. P.* es un anarquista amigo del periodista, áter ego de Sender, que quería escapar de prisión. En *Siete domingos rojos*, se nos informa ya de su escapada de la cárcel.

⁶² Marcelino C. PEÑUELAS, *Conversaciones...*, op. cit., p. 85.

En cuanto a los cuatro personajes principales, de los cuales tenemos casi completa información a lo largo de las 477 páginas de la novela, destaquemos al personaje de Lucas Samar, que puede compartir algunos conceptos ideológicos con Sender.

Samar es un joven que escribe en periódicos [10] y tiene algo de poeta [72]. Guarda reminiscencias de pequeño burgués, le hiere que sus amigos sean mendigos del padre de su novia [85], tampoco puede imaginar que su novia esté en brazos de otro hombre [256]. Sus compañeros anarcosindicalistas dudan de su espíritu anarquista; Star García piensa que es comunista y escribe cosas finas como los burgueses.

Samar es, pues, un anarquista sin fe, un mal anarquista. Quiere a su novia, hija de un coronel, pero cree que aún queda mucho tiempo de lucha antes de pensar en vivir una vida de hogar [146]. Al conocerla salió de su moral anarquista para regirse por la moral burguesa. «Yo salí de mi plano moral al conocerla,...» [152]. Llega a dejar a la novia, que no tarda en suicidarse después de haber denunciado a Samar, pues no desea traicionar a su padre.

Samar se derrumba [390-391], tarda en superar este amor burgués [392] y, al final, se siente vencido [397]. Es incapaz de ser un buen anarquista que tenga aquel espíritu de «misticismo de aceros y bielas» [436]; Star y Villacampa siempre le llevarán mucha ventaja. Samar es un espíritu muerto incapaz de dar amor [454-455]. En las últimas páginas, Samar tiene una última oportunidad para regenerarse. Se le ofrece una oportunidad de escapar de la cárcel –a donde fue a parar después del fracaso de la huelga general– y salir a luchar por la libertad.

Amparo García del Río, de familia acomodada, tiene una concepción burguesa de la vida y del amor. No sabe luchar por el amor imposible de un anarquista. Actúa negativamente, ya que en vez de enfrentarse con su desafío se suicida (fracaso).

Frente a éstos tenemos a dos buenos anarquistas que, a pesar del fracaso del movimiento, transmiten la sensación de un triunfo personal.

Star García, hija de Germinal García, caído en la lucha. Star es también nombre de una marca de pistolas [11].

Es una valiente anarquista a pesar de sus dieciséis años. Siente amor por Lucas Samar pero, al final, pasa a vivir con Villacampa. Comprometida con la causa, actúa positivamente, tanto en la acción –introducir octavillas en el cuartel del padre de Amparo–, como en el plano moral, superando su amor por Lucas Samar al representar él un espíritu poco anarquista y vencido: «... a Samar lo han matado en este movimiento, aunque en apariencia esté de pie y hable y vaya y venga» [453].

Después de la huelga general, parece haber crecido dos años más. Ahora se pone medias y la han nombrado delegada de su fábrica [453]. Y a Villacampa le parece que sabe más que antes (triumfo).

Villacampa, dependiente de comercio, espíritu bruto del anarquismo impulsivo. Cree en el triunfo del movimiento a pies juntillas. «Con la pistola en el bolsillo, los compañeros en la calle y la revolución en el alma, somos como Dios o más que Dios» [233].

Es fiel representante del simplismo intelectual del anarquismo. Toda su cultura está basada en los periódicos anarquistas y tiene un concepto muy claro de lo que es un burgués: «Un burgués no es una persona. Ni un animal. Es menos que todo. No es nada. ¿Cómo voy a sentir que muera un burgués yo, que salgo a la calle a matarlos?» [237].

En la acción, cumple con sus cometidos a la perfección y no tolera que Lucas Samar, aunque fuera su amigo, tuviera un descuido.

Es el gran triunfador, a pesar de la derrota [453]. Star se convierte en su novia y acuerdan vivir juntos; espera ascender y llegar a encargado con más sueldo, en una nueva tienda que el dueño del comercio va a abrir en Vallecas [454].

Entre estos cuatro personajes –ya queda indicado– Lucas Samar es el que más se acerca al carácter del autor en cuanto que comparte algunas de sus inquietudes ideológicas de aquellos tiempos (1932), de ahí que creamos que este personaje es el que está mejor retratado, sobre todo en los últimos capítulos, cuando se derrumba ante el suicidio de su novia y cuando es consciente de que nunca llegaría a ser un buen anarquista.

Sin embargo, pensamos que el carácter decidido y hasta impulsivo en la lucha de Villacampa tiene en común algunos elementos con el del escritor, es decir, en cuanto a su fidelidad a unos postulados una vez fijados, y no, por supuesto, en lo que atañe al triunfo, cosa que Sender no conoció en ninguno de los frentes donde luchó. Viene a cuento señalar, por ejemplo, que un incidente que cuenta Villacampa en la novela dice Sender que le ocurrió a él en tiempos de la dictadura:⁶³ «... fuimos, aún no hace un año, a ver al director de Seguridad y no nos dejaba hablar, y nos echaba saliva a la cara, hasta que yo hice temblar los tinteros de la mesa de un puñetazo y le dije: –'Aquí hemos venido a hablar nosotros. No a que hable usted'. Y entonces se levantó y dijo que nos daba una hora de tiempo para salir y ponernos a salvo» [458].

⁶³ *Ibidem*, p. 84.

Contrapunto

Técnicamente hay un personaje más –«doña Luna del sistema solar»– que interviene en la narración, en el capítulo V, e informa, como se ha visto, de los acontecimientos acaecidos una noche –la noche del primer día–. Es una de las voces que tienen la palabra en la novela y parte de la misma línea diegética del relato, mas luego se despega de esa línea para surcar un recorrido paralelo en tiempo simultáneo que acompaña el desarrollo de la acción principal, interviniendo en ella en más de una ocasión [138, 140, 177, 397] y produciéndose así un proceso de «contrapunto».

1. En el capítulo VIII, Villacampa habla en primera persona y da cuenta del entierro de los compañeros caídos en el enfrentamiento con la Policía el día anterior. La multitud lleva los ataúdes hacia la Puerta del Sol. La Luna interviene: «LA LUNA.– Tres planetas nuevos: Progreso, Espartaco y Germinal» [138].

2. El entierro se convierte en una batalla campal entre fuerzas del orden y anarquistas. Todos deben huir porque por la noche habrá pleno de comités. La Luna vuelve a intervenir: «LA LUNA.– Tres planetas nuevos: Espartaco, Progreso y Germinal» [140].

3. En el capítulo V, la noche del mismo día, un grupo de anarquistas realiza un acto de sabotaje. Tiene que neutralizar una estación de alta tensión que suministra electricidad a un sector de Madrid. Una vez realizado el sabotaje, uno de los saboteadores observa la luna alumbrando. Coge su pistola y le dispara un tiro:

LA LUNA. (Ocultándose)– ¡Ay de mí! [...]

LA LUNA.– ¿No hay guardias de asalto, ni Benemérita? ¡Ay de mí!
¡Cuánto mejor con la monarquía! [177]

4. En el capítulo XXIV, y después del suicidio de Amparo, Samar vuelve a casa haciendo caso omiso a que la Policía pudiera ir a detenerlo. «¿Qué más da?» [397]. La Luna está ahí recordándole que sus compañeros caídos en la lucha sacrificaron sus vidas por la causa y que, en la lucha, no hay lugar para desanimados ni para vencidos:

Salió al balcón y volvió a atalayar la atmósfera como los campesinos cuando pulsán a los meteoros.

–Esto va hacia abajo –repetía.

Quizá se refiriera al movimiento. O también a sí mismo.

LA LUNA. (Levantándose sobre el azul de la mañana)– Tres planetas nuevos: Espartaco, Progreso y Germinal. [397]

*LA NOCHE DE LAS CIEN CABEZAS*⁶⁴

Sólo se muere –con muerte total– cuando se ha perdido la capacidad de proyección, de proyectarse sobre los demás seres o simplemente sobre las cosas de alrededor. Mientras un cuerpo tiene la proyección activa de su sombra, que se mueve y cambia a lo largo del día, con la luz, no ha muerto.⁶⁵

Con el subtítulo «Novela del tiempo en delirio», consta de 246 páginas, divididas en veintiocho capítulos. Novela senderiana que se halla en los estratos más altos de la fantasía, es singular en su planteamiento, a pesar de que los críticos pretenden buscar en ella analogías goyescas o quevedescas. Consagra la dedicación senderiana a buscar las últimas y más ocultas acotaciones de la naturaleza y obra humanas que derivaron en la situación del hombre del siglo XX, mediante incursiones en esas parcelas ambiguas, confusas, del mismo ser. El autor prueba abrir camino en la subconsciencia del individuo, preferentemente de clase media, con el fin de llegar a lo intrínseco –el porqué y el cómo– de la cultura que domina gran parte del mundo en este siglo, la burguesa. Los cimientos del pensamiento burgués –tal como lo ve Sender– caen. La vía de averiguar por qué caen pasa por el espíritu –universo interior poco explorado por el ser humano– y el propio cosmos. Y la búsqueda repasa la cultura, la religión, lo absoluto, lo metafísico, etc., poniendo en marcha todos los recursos, la narración realista, las divagaciones en la fantasía, en los contiguos mundos del ensueño, de la alegoría y el rebelde y escabroso intento de casamiento del complejo mundo individual con ideas pensadas para un colectivo, posiblemente con una ideología.

Resumen

Un vagabundo (Evaristo) y un obrero metalúrgico se refugian en un antiguo cementerio. Aquél porque lleva días con hambre y éste porque lo persigue la Policía por atentar contra el orden. Uno y otro mueren de frío. Unos días después, se forma un huracán en la gran ciudad (Madrid), una trágica tromba que siembra el terror y la desolación en la gran urbe y manda al cementerio, además de restos de objetos, cien cabezas de hombres y mujeres de todas las clases sociales y tipos humanos. Todos ellos tuvieron una única preocupación: su personalidad, un acusado individualismo que les cegó impidiéndoles conocer el fin de todos los hombres en la tierra, que es la creación en común, olvidándose del hombre solo y alienado, del nombre propio. Estas cabezas han desperdiciado su vida, y ahí queda la

⁶⁴ Ramón J. SENDER, *La noche de las cien cabezas*, Madrid, Yagües, 1934. A esta edición corresponden las páginas que, entre corchetes, figuran al final de cada cita de la novela.

⁶⁵ *Ibidem*, pp. 19-20.

pregunta del autor: ¿Han vivido esos hombres? Cada una de las cabezas manifiesta la preocupación central que ocupó su vida y, luego, muere. Un poco antes del amanecer aparece el Dios negro, que es la antítesis del Dios cristiano.

En su discurso, aclara el Dios negro que quiso destruir el mundo de los débiles parapetados en la organización cristiana y en la sociedad basada en ella: mazmorras, leyes y bancos. Mientras los otros, los fuertes, de espíritu audaz y conciencia limpia, los despojados de supersticiones espiritualistas, se veían acorralados por las defensas de los débiles. El Dios negro aspira a reinar un día para desaparecer y dejar paso a una nueva verdad.

Al final, amanece –la tromba ha cedido– y los obreros preparan el cementerio para convertirlo en una cooperativa apícola. Las abejas representan la inmortalidad antiteológica, la simple hombría, el trabajo humano que sigue y permanece en los demás, porque el mundo es una continuidad de la acción creadora del hombre antes y después de nosotros.

Esta obra, tercera de la trilogía que Sender llama después «Términos del presagio» –las otras dos son *O. P.* y *Viaje a la aldea del crimen*– expresa una considerable carga ideológica, aparte del parecido que mantienen con *Imán* en cuanto a la preocupación del autor por el hombre como ser, su existencia y su sino. Quizás por el arraigo que parecen tener ya en él para siempre sus ideas sobre la lucha social, o bien porque acababa de regresar de la Unión Soviética, en Sender vislumbramos una visión marxista de la sociedad nos referimos al trabajo en común, la creación en cadena y la superación del individualismo, o aquel concepto cíclico del mundo que hace pensar en Nietzsche, no sólo en este sentido, sino también en aquel de los débiles y los fuertes (la idea del superhombre); para Sender, llegarán éstos a dominar el mundo después de acabar con la cultura de los débiles.

También vislumbramos la huella del teatro judío de Oriente y, sobre todo, en la idea del hombre-dios y del hombre-diablo. En *La noche de las cien cabezas* el Dios negro –antítesis del Dios cristiano–, cuya pretensión mixtificadora se revela contra el espíritu de la jerarquía y contra la sociedad, no es más que la búsqueda de «una realidad superior, una tendencia a plasmar el 'sueño de origen'...». ⁶⁶ A Sender le fascina el teatro judío, y éstas son sus propias palabras: «Ese extraño realismo, que consiste en representar no la obra literaria del autor, sino el sueño que la produjo y la inspiró, es el único realismo directo, absoluto e insuperable...». ⁶⁷ Así es como habría concebido Sender esta obra, que denota por otra parte el arraigo del pensamiento religioso en nuestro escritor que aparece en gran parte de su obra narrativa antes de la guerra. Recordemos el diálogo con Dios en *Imán*, la alegoría de demo-

⁶⁶ Ramón J. SENDER, *Teatro de masas*. Valencia, Orto, 1931, p. 93.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 95.

nios, íncubos y súcubos en *O. P.*, Santa Teresa de Jesús en *El verbo se hizo sexo*, etc. Es constante, también, el sueño como recurso para la concepción de estas imágenes, lo cual viene a explicar el posible influjo que pudo tener en él el teatro judío.

El punto de vista

Corresponde a un narrador omnisciente editorial, es decir, que generalmente hay un narrador que está fuera de la historia que informa de sus sucesos. Este narrador tiene plena libertad para elegir el modo de conseguir la información y ordenar el material de su discurso. Puede recurrir a una ficha, como en el caso de la cabeza omnipotente [115-117]; un libro [140]; a un acta de seis folios [183-186]. Hasta puede recrearse reflexionando sobre su mismo pasado: «El hijo había ido a reconquistar Monte Arruit, Dar Drius, Anual [sic], después del desastre de 1921 [sabemos que Sender estuvo en Marruecos inmediatamente después del desastre de Annual de 1921, por tanto el autor no puede referirse a Viance –protagonista de *Imán*–, sino a sí mismo]. En Marruecos se inficionó su juventud de un asco profundo y duradero» [120].

Sin embargo, y a pesar de partir de un narrador omnisciente, hay variaciones en el punto de vista. En la página 32, el narrador no posee toda la información, llega a saber que algo ha pasado mediante un personaje totalmente desconocido –el dueño de un burro que estaba cerca del cementerio–. Ello da pie a la sensación de que el narrador –que muchas veces tiene un conocimiento incompleto– no se ha movido del cementerio. Puesto que, a veces, el narrador habla en primera persona del plural como si hubiera un grupo de testigos presenciales en el cementerio que está registrando todo cuanto allí acontece [49].

En otra ocasión, una voz habla en primera persona, sin la intervención del narrador (¿monólogo interior?), incluso se dirige al narrador y al corro de cabezas presentes en el cementerio [54].

En las páginas 108 y 111, llegamos a saber que la conciencia de Evaristo el Rano y el obrero metalúrgico –muertos y enterrados en el mismo cementerio– es la que intuye lo que podían decir algunas cabezas que acaban de caer en el cementerio. En la página 121, estos dos personajes hablan desde el nicho aconsejando (los hombres ambiciosos han de tener mucho cuidado...) y juzgando la conducta de algunas cabezas. Y habla «El Laurel» del cementerio, que había intervenido, también, al principio del relato. Por eso consideramos que hay una forma de multiperspectivismo parcial en el libro, además de un poco acentuado «contrapunto», ya que tanto los personajes de «El Rano» y del «metalúrgico», que están enterrados en el camposanto, como el laurel, que ha estado siempre en el mismo sitio, desarrollan una línea paralela a la primera línea del relato. Y estas dos líneas se entrecruzan en algunos momentos del libro.

Tratamiento del tiempo

El tiempo en *La noche de las cien cabezas* está dividido en dos partes, la primera correspondiente a los últimos días de «El Rano» antes de ir a morir al cementerio; y la segunda, que dura una noche, en la que ocurrió la catástrofe de la tromba.

En esta segunda parte, una noche, hay una reducción temporal lineal evidente —se cuentan y valoran las vidas de muchas cabezas en breves horas— aunque, insistiendo en el carácter escénico de la segunda parte, la reducción temporal está más sujeta a la técnica teatral que a la narrativa, es más propia de aquélla que de ésta.

*MÍSTER WITT EN EL CANTÓN*⁶⁸

Aquí, en España, las masas se embriagan enseguida, y no de vino. Si las dejaran hacer, no dude usted que harían algo. Son embriagueces fecundas.⁶⁹

Míster Witt en el Cantón es la novela que cierra el ciclo de obras narrativas senderianas correspondientes al período anterior a la guerra civil española. Hasta ahora, Sender ha escrito seis novelas y otros libros de ensayo y de viaje. Dirige la revista *Tensor*, de tendencia marxista, y algún compañero⁷⁰ lo considera escritor proletario.

Esta novela gana el «Premio Nacional de Literatura-1935», máximo galardón literario del momento.

A sus casi 35 años, Sender es un novelista consumado, preocupado por encontrar la fórmula, según él, más acertada del discurso novelesco. Y creemos que el acierto de esta novela radica en haber elegido el tema, la rebelión federal en Cartagena, como trasfondo histórico, con la presencia del elemento popular en toda su fuerza y dramatismo, enfrentado con el viejo e individualista espíritu burgués, la pugna entre dos encontradas concepciones de clase que trasciende su marco histórico para convertirse en una reflexión mucho más profunda y sugerente sobre el mundo, escenario de esta lucha de clases.

⁶⁸ Ramón J. SENDER, *Míster Witt en el Cantón*, Madrid, Espasa-Calpe, 1936. A esta edición corresponden las páginas que, entre corchetes, figuran al final de cada cita de la novela.

⁶⁹ Palabras de míster Witt al cónsul británico en Cartagena.

⁷⁰ F. PINA, «El cantón murciano visto por un escritor proletario», *Leviatán* (junio de 1936), donde elogia el libro de Sender.

La técnica y el estilo cultivados confirman la decisión del autor por retratar a personajes siempre ligados al ambiente del pueblo, y el estilo realista ágil y despojado de florituras.

En este sentido, convendría volver al artículo de Sender «El novelista y las masas»,⁷¹ en que resume su concepción de hacer novela proletaria: temas que surjan de las masas –no de espaldas a ellas–, técnica narrativa basada en la psicología y un estilo realista dialéctico y dinámico.

Síntesis de la novela

La descripción del despacho de míster Witt da comienzo a la obra: una habitación de un ingeniero inglés que trabaja de asesor en la Maestranza de Cartagena. En un lugar destacado, un cuadro del abuelo de míster Witt, Aldous Witt, un pirata de origen holandés, un aventurero, preside la pared principal. En cambio, la única aventura del ingeniero Witt, hombre civilizado y defensor a ultranza de la ciencia, la inteligencia y los modales sutiles, fue haber dejado la Marina británica y haber ido a Cartagena a ocupar este cargo en la Maestranza.

Míster Witt está casado, desde hace unos quince años, con Milagros –o doña Milagritos–, «... mujer bonita y atropellada, cuya educación y cultura no había pasado de cierto mimetismo instintivo» [9-10].

Con la llegada de la primavera de 1873, Jorge Witt ya no vuelve a sentir los impulsos de juventud que percibía años atrás mientras ve a Milagritos, a sus 35 años, rebotante de juventud y lozanía. Sin llegar a tener hijos, míster Witt y Milagros viven felices, aunque ella ha pensado ir a Madrid a someterse a un tratamiento contra su esterilidad. Sin embargo, todavía quedan zonas de entendimiento que el matrimonio no ha llegado a explorar.

Ya en las primeras páginas, el narrador omnisciente –que nos habla en primera persona del plural– comienza la presentación de otros personajes de la novela con trasfondo histórico –Antonio Gálvez, caudillo cantonal, Froilán Carvajal y muchos otros– y, de una manera indirecta, se pone a contar las crónicas de la revolución federal en gestación. Hay otra clase de personajes más ficticios que reales mediante cuyo desarrollo el autor nos introduce en la vida del cantón. En Cartagena, viven obreros de la Maestranza, de la fábrica de vidrios, de la compañía de pesca, campesinos, pescadores, etc. Ellos y sus familiares están condenados a una clase de vida ínfima.

⁷¹ Publicado en *Leviatán*, 24 (mayo de 1936).

En mayo, empieza la revolución y la fiebre del federalismo palpita en los corazones de los trabajadores. En julio, han tomado ya el telégrafo y el Ayuntamiento, la Maestranza y los fuertes cartageneros. La escuadra se subleva contra el Gobierno de Madrid. En el segundo libro (mes de agosto) el Gobierno central declara piratas a todos los barcos sublevados en Cartagena.

Mientras tanto, mister Witt, que disfruta en el cantón de un gran prestigio de hombre sabio por el control que ejerce sobre Mr. Turner –cónsul británico en Cartagena–, se siente viejo y es consciente de que siempre ha amado a Milagritos y de que siempre hubo un impulso erótico que le liga a ella. Evoca el recuerdo de Froilán Carvajal, poeta revolucionario, primo de Milagritos que fue perseguido por las autoridades y fusilado cinco años atrás en Ibi. Mister Witt recuerda que él pudo haberle salvado la vida a Froilán consiguiendo un indulto, pero el ingeniero inglés dejó que lo fusilaran porque en realidad sentía celos de él y siempre había dudado de su relación con su mujer: Milagritos. Con la revolución en Cartagena, la sombra de Froilán Carvajal toma, cada día, más vida y llega a atormentar la conciencia de mister Witt, que sufre un proceso de deterioro interior y de envilecimiento irreversible que le lleva a confesar a Milagritos el secreto de la muerte de Carvajal y, al final de la novela, a conspirar para incendiar el buque de guerra «Tetuán» con la esperanza de que Colau –ex pirata, ahora de reconocido prestigio como jefe revolucionario y posible amante de Milagros– resultara muerto a bordo.

El tercer libro está dedicado al estado de asedio de Cartagena por las tropas de Martínez Campos comandadas por el general Salcedo. La situación de hambre y de enfermedad pasa a ser insostenible y los cartageneros llegan, primero, a perder la fe en los mandos militares, para sentirse, al final, vencidos. La falta de preparación y de organización, el caos y los prejuicios de clase de los mandos y las traiciones son, en parte, la causa del descalabro.

Los voluntarios –obreros y campesinos– son los que en todo momento aguantaban el peso de la insurrección y en ellos la población civil nunca dejó de tener fe. Pero la escasez de víveres y el continuado bombardeo que desarticuló por completo las defensas cantonales son las señales inequívocas de la prontitud de la caída de la plaza en manos de las fuerzas gubernamentales. El último día del mes de diciembre de 1873, Milagritos consigue un salvoconducto para salir de Cartagena en vista de haberse descubierto la implicación de mister Witt en el incendio de la nave Tetuán.

En el tren, camino de Madrid, Jorge Witt se siente despreciable, inmerso en el fango. Sabe que Milagritos es lo único que le liga a la vida. Milagritos –el pueblo– ha perdido la guerra, pero su espíritu de inefable generosidad y de sacrificio ha ganado el duelo con mister Witt (la burguesía), empequeñecido y despreciado por la nobleza natural de su mujer.

¿Por qué la insurrección cantonal? La certera ubicación histórica de esta novela no dista en absoluto del camino que ha recorrido Sender desde *Imán*.

Tengamos en cuenta lo siguiente: a) La rebelión cantonal es un digno episodio de la lucha del pueblo por una noble causa; b) La ineptitud del Gobierno de Madrid de 1873 se podría equiparar con la del Gobierno de la República en el momento de gestación de esta novela; hasta el mismo caos y la misma tensión de 1873 tendrían algo que ver con aquéllos de 1935, un año antes de la guerra civil.⁷²

Punto de vista

El punto de vista en toda esta novela corresponde a un narrador omnisciente editorial, según la clasificación de Friedman,⁷³ y parte de la tercera persona gramatical. Quizás la distancia en el tiempo –entre 1873 y 1935–, circunstancia que no se había dado, hasta ahora, en ninguna de sus novelas anteriores, y el hecho de no haber vivido el escritor de cerca esos hechos le hubieran llevado a partir de un narrador omnisciente editorial. Sender, como si de un historiador se tratase, reconstruye acontecimientos y los contempla desde una posición imparcial.

Tempo lento

El acoso del pasado hace que Mr. Witt sienta su presencia en el presente. Parece como si se aferrase a él, a pesar de la angustia y la amargura que ello le supone. Este concepto proustiano del tempo lento está presente en cada rincón de la novela.

Jorge Witt tiene un punto oscuro en su pasado, ocurrido cinco años atrás, que lo acosa constantemente: él permitió que fusilaran a Froilán Carvajal, primo de su mujer, y nunca se lo contó a ella. Mantuvo el secreto a lo largo de todos estos años. Al llegar la primavera de 1873, Witt empieza a sentir la angustia y el peso que representa la memoria de Froilán: «En esta primavera, que para míster Witt era un otoño, aquellos recuerdos crecían y llegaban en tropel invadiendo la realidad presente» [90].

Conviene recordar aquí que, en este sentido proustiano, «... las tres dimensiones temporales se funden y desaparecen merced al mecanismo asociativo que es fundamental en la narrativa proustiana. Una sensación táctil, olfativa, visual,

⁷² El «¡No entrarán!» que pone el autor en boca de los cantonales hace pensar hasta qué grado llega a tener de premonitorio esta obra, si pensamos en el «¡No pasarán!» de un año después en Madrid. Vid. Ramón J. SENDER, *Míster Witt en el Cantón*, op. cit., pp. 49, 53 y 57, así como la ed. de José M.ª JOVER, Madrid, Clásicos Castalia, 1987, p. 219.

⁷³ Norman FRIEDMAN, op. cit.

evoca un suceso pasado, y éste, a la vez, engendra una nueva impresión, un nuevo recuerdo que pasa a enlazarse con un suceso actual o aun futuro, que el narrador nos adelanta».⁷⁴

Esto mismo sucede con Witt ya que el pasado invade el presente por un mecanismo asociativo visual y auditivo. Aquellos recuerdos «Se unían a los acontecimientos del día, a las canciones de los rebeldes, al cañonazo del Ferriol, a la bandera turca...» [90]. En efecto, se dan dos circunstancias en este 1873 que hacen salir a flote el recuerdo de Froilán:

A. Esta primavera, Witt no vuelve a sentirse joven; su salud y su carácter pierden vigor; por tanto, ya no es capaz de hacer frente, como antes, a la memoria de Carvajal.

B. En esta misma primavera, se incuba la insurrección cantonalista que significa la materialización de los sueños de Carvajal. Además, los cantonales honran la memoria del primo de Milagritos –héroe de la revolución, muerto en la luchando su nombre a un fuerte de Cartagena: el fuerte de Froilán Carvajal. Pero lo que más desespera a Witt es que un Antonio Gálvez o un Colau, ambos héroes del cantón, son de la misma casta de Froilán: espontáneos, románticos, generosos, nobles, valientes, etc. Por eso, cuando Milagritos fue a visitar el fuerte Carvajal, el ingeniero inglés sintió como si su mujer hubiera cometido un adulterio [150]. Lo mismo pasó cuando la oyó hablar de Colau. Y es que Jorge Witt sospecha que entre Milagritos y Froilán hubo relación amorosa antes de casarse ella. En el fondo, mister Witt no estuvo seguro nunca de por qué accedió Milagritos a casarse con él, e incluso duda de si lo quiere: «¿Qué es lo que Milagritos ama en mí?» [52].

El relato comienza con la descripción de la habitación del despacho del ingeniero. Después de una pausada mirada a cada rincón, nos tropezamos con ciertos objetos de fundamental importancia en toda la historia: la urna de cristal que contiene la venda manchada de sangre de Carvajal, el día que lo fusilaron; un libro de poemas, *Orientales*, escrito por Carvajal; el bargueño de doña Milagros, traído de Lorca [44], donde se guardaban las cartas que le había escrito su primo; la cornucopia, venida de Londres, que tenía una historia romántica según dijo Froilán: «La historia de un amor fracasado. Historias muertas de amores que todavía viven en esos vidrios» [43].

Se realiza, pues, ese mecanismo asociativo que evoca sucesos pasados y, a partir de ahí, da comienzo el proceso de acoso del pasado que dura todo el relato [15-17, 43-44, 50, 53, 55-59, 74, 78-81, 90-91, 93, 150, 161, 163, 186, 245, 248, 267, 273, 282]. La sombra de Froilán, desde la primera página, va a perseguir a Jorge Witt hasta conducirlo al último peldaño del autodesprecio [248].

⁷⁴ Mariano BAQUERO GOYANES, «Tiempo y Tempo en la novela», *Arbor*, XI, núms. 33/34 (septiembre-octubre de 1948).

El recuerdo del pasado se realiza lenta e insistentemente. Se desmenuza cada hecho en diversas reflexiones y se analiza cada punto confuso con detenimiento aunque con amargura y con miedo, puesto que mister Witt es consciente de que si llegara a descifrar esas zonas nebulosas de los recuerdos descubriría algún hecho terrible que él hubiera cometido: «Siempre le había irritado aquella urna, pero en aquel momento le producía una sensación de fraude, de haber algo en su vida pasada falso, o, por lo menos, no resuelto» [50]. Y es, pues, la urna de cristal (asociación visual) que guarda en su despacho la que desencadena la inundación del presente por el pasado: «En el mayo marchito de 1873, mister Witt sentía una aspiración que no se proyectaba hacia adelante, hacia el porvenir, sino hacia el pasado; ligada con viejos recuerdos; sobre todo, con uno. La imagen viva de ese recuerdo estaba en la urna de cristal» [53]. «Mister Witt se decía: 'Antes, cuando pensaba en el pasado, tenía la sensación de una fuga un poco ociosa y sin sentido. Ahora es el pasado el que viene a mí y a todo le da un sentido diferente. [...] Además, lo que llega del pasado más clara y netamente son las horas de duda, los dobles fondos de los hechos'» [56].

La técnica de tempo lento se logra mediante varios recursos:

1. Largas descripciones, que recogen cada objeto del despacho de Witt; cada detalle posee sus propias connotaciones psicológicas reflejadas a posteriori, a medida que avanza la narración. Los capítulos I y IV describen el despacho del inglés y explican el sentido que posee cada objeto.

2. Doble registro, que se da en cada contemplación de algún objeto de la colección de Witt, en cada salida al balcón, en cada diálogo con Milagritos, etc.

Como dobles registros citamos:

a) En el primer capítulo, la mirada del narrador detecta, sobre la mesa de trabajo de Witt, un libro: «Froilán Carvajal. *Orientales*»; Witt, enseguida, recuerda que «... nunca había hablado de ellas [las poesías] en serio. Esto ofendía a su mujer, que estaba muy orgullosa del poeta, su primo» [16].

b) En otro lugar del despacho había «... una cornucopia de espejos empañados, con sus dos candelabros de cristal cada una» [43]. Esta cornucopia –cada vez que Witt la vea– quedará ligada siempre al recuerdo de Froilán, ya que éste dijo de ella, una vez, que encerraba una historia romántica de un amor fracasado. Lo explicamos de la forma siguiente:

Presente: Había una cornucopia de espejos...

Primera línea del relato

Pasado: De ella decía años atrás Carvajal, el poeta...

c) En una mañana del mes de mayo, míster Witt y doña Milagros están en el balcón de su casa, contemplando el «Fuerte Carvajal». Desde la conciencia de cada uno, se evoca el pasado:

1. Witt piensa en los días que Carvajal vivió con su prima en Lorca y quiere preguntar a Milagros en qué época pasó aquello.

2. Milagros recuerda que su primo vivió como un valiente [59].

d) Milagros cuenta a su marido los acontecimientos del cantón, pero a él todo le recuerda a Carvajal; Milagros le habla y Witt evoca cómo era el poeta: «Míster Witt lo recordaba atrabiliario y decidido, impaciente y nervioso, incapaz de escuchar mucho tiempo a nadie» [79].

e) El desequilibrio actual de Witt le recuerda su vida de antes, cuando todo discurría plácidamente; recuerda que Froilán lo estimaba y llegó a decir de él: «'Ese míster es un espíritu extraordinario'. Entonces todo era diferente» [80].

3. Cartas de Froilán [106-111]. Míster Witt, viendo engrandecerse día a día la sombra de Froilán, se decide a luchar contra ella. Se dirige al bargueño de su mujer –para él entrañaba misterio– y, después de buscar sin resultado, toca casualmente un recorte y cae un manojo de cartas, entre ellas las que Froilán le había escrito. Era una serie de epístolas que daban cuenta de algunos episodios militares de Froilán y, todas, rezumaban valor, nobleza y nostalgia. Pero, en ellas, Witt no encontró indicio alguno de infidelidad de Milagritos.

4. Analepsis retrospectiva. En esta novela hay muchos saltos hacia el pasado que evocan recuerdos y reconstruyen parte de la historia; destaquemos, sobre todo, dos ejemplos que sirven como *flashback*.

El primero [91-93] cuando Witt se acuerda de la casa de Milagritos en Lorca y de cómo conoció él a Froilán. Y, el segundo, mucho más largo [112-126], cuando en una madrugada cualquiera del mes de julio y después de leídas las cartas de Froilán a su prima, se dirigió Witt a la urna de cristal y evocó, escena a escena, el último episodio de la vida de Froilán y su fusilamiento en Ibi. Todo esto, el capítulo VIII íntegro, transcurre en pocas horas.

Otros aspectos de reducción temporal

La doble perspectiva de la obra, consistente en ese emparejamiento del plano psicológico (relación entre Witt y su mujer) con el plano popular (insurrección federal) –perfectamente enlazados gracias al personaje de Milagritos, mujer de Witt y al mismo tiempo prima del héroe del cantón, que es la encarnación del espíritu popular–, implica que la narración abarque toda la historia del levantamiento de 1873, de marzo al último día de diciembre. No obstante, el autor se ocupa sólo de unos momentos a lo largo de estos diez meses para ofrecer una completa imagen de aquel mundo en su doble vertiente.

Cada capítulo cubre, como máximo, unas horas o un poco más. Esta reducción temporal se consigue, además de lo mencionado en el apartado del tempo lento, mediante:

1. Frecuentes diálogos, todos imprescindibles, que confieren al relato dramatismo, expresividad y espíritu ameno. Destaquemos, por ejemplo, el diálogo de Witt con el encuadernador de libros [9 y 10], que denota simpatía y explica cómo ve el pueblo llano al inglés (como hombre de otro planeta, además de que su acento extranjero hace que no lo tomen en serio).

Otros diálogos interesantes pueden ser aquellos que transcurren en la taberna de la Turquesa. Reflejan los sentimientos sencillos y auténticos de obreros y trabajadores de la Maestranza de Cartagena, marinos, armadores, etc. hacia la causa cantonal [25-27]. Y el diálogo entre Antonete y mister Witt [99-104], que supone un duelo entre la fuerza del amor y de la solidaridad (Gálvez) y la rigidez mental de las formas (Witt).

2. Retrato de una ciudad. Los capítulos II y III nos dan una imagen nítida de la ciudad de Cartagena. El capítulo II nos introduce en la taberna de la Turquesa, en el Molinete, barrio de navajeros y prostitutas. El capítulo III nos acerca al tejido social de la población cartagenera, dentro del recinto de la muralla y extramuros (Quitapellejos, Santa Lucía, el Hondón, Escombreras, etc.). Subrayemos aquí que en el paseo por Cartagena, por sus barrios y entre sus gentes, sentimos una soterrada corriente que imprime un tinte especial a toda la población de Cartagena; esto puede explicar el carácter de una novela de ciudad de esta narración, al igual que *Siete domingos rojos*.

3. Lo popular. En el capítulo V, que transcurre en el mes de mayo, se abordan las fiestas populares en Cartagena, que se celebran con la llegada del verano; coplas, canciones y representaciones ingenuas. Recordemos la fiesta en la taberna, casa de la Media Legua, donde se cantan muchas coplas, sobre todo en las páginas 61-63, 65 y 69.

4. Personajes secundarios de contornos propios. Junto con los personajes principales del relato, otros tienen cabida en el mismo con la particularidad de que poseen una vida propia y que podrían dar pie a historias o relatos completos y bien vertebrados. Nos referimos a personajes novelescos que abundan por doquier –tal y como Sender nos tiene acostumbrados–, cuyas historias propias ocupan, a veces, de seis hasta ocho páginas. Son historias contiguas a la línea del primer relato. Citemos, pues, algunos:

a) Vila, maquinista segundo de la Numancia, «gallego rumboso que había navegado todos los mares», ascendido a capitán con la revolución. Estaba enamorado de su barco, que era para él «... una prolongación de su mismo cuerpo...» [228]. La Numancia, capitaneada por Vila, se retiró de la batalla naval contra los barcos gubernamentales, inferiores en potencia y en condiciones, lo que fue consi-

derado como un acto de cobardía, pero el capitán no podía permitir que a su barco le hicieran tanto daño. Vila no tenía convicciones políticas de ninguna clase y, si se adhirió a los federales, fue por no dejar su barco en manos de otros.

b) Eladio Binéfar.

c) Cristobaliyo.

d) El aljecero, del que nadie sabía su nombre [219] y que fue separado de la lucha por su miopía al usar el fusil. Componía coplas mordaces en las que aludía a deslealtades en la cúpula federal. Una mañana, lo encontraron tendido en la calle sobre un charco de sangre. Tanto este personaje como el que vamos a describir a continuación aportan el elemento de leyenda y de magia, constante en la narrativa de Ramón J. Sender.

e) Tía Olesana, «... vieja mendiga que se había escapado dos veces del asilo de la Misericordia porque, según decía, tenía que ir a Orihuela a matar al obispo. [...] *La Olesana* daba mal agüero a muchos soldados supersticiosos» [240-241]. Le dijo al Calnegre: «Hasta puede que salga el sol tres veces antes de que caigas tú. [...] El azar quiso que *el Calnegre* muriera tres días después...» [241]. «Al oscurecer, la vieja se iba todos los días al cementerio [...] Tenía alquilado un camastro y debajo de él guardaba un cajón sin tapa, cubierto con una estera vieja y claveteada. Conservaba allí 17 camisas en buen uso. Cuando le preguntaban por qué se preocupaba tanto de las camisas, yendo, sin embargo, descalza de pie y pierna y cubierta de harapos, decía: -¿Qué sabéis vosotros, pobretes? La pariente de un obispo tiene que tener muchas camisas» [242-243].

Y en cuanto a la división de la novela en veintiún capítulos, creemos que Sender quiso resolver así dos problemas:

1. Como la novela cubre, históricamente, varios meses, y habida cuenta de que, en realidad, se abordan en ella acontecimientos que ocurren en horas o en un día cualquiera de marzo, de julio o de diciembre, dividir la obra en libros y capítulos le ahorra al escritor tener que estar siempre preocupado por la ubicación cronológica de los sucesos novelescos de manera que coincidan con los históricos.

2. La división editorial de la novela en libros y capítulos (marzo, cap. I, II y III; mayo, cap IV y V, etc.) da más libertad al escritor y le permite no ceñirse al rigor histórico con contrastaciones de fechas y lugares. Es decir, por ejemplo, al referirse Sender a la proclamación de la República federal lo hace en el capítulo VI ubicado en el mes de julio. Así no tiene que especificar que fue el 12 de julio, como es sabido, ni tiene que sujetar la acción novelesca a la rigidez del calendario.

Monólogo interior

Nos referimos al monólogo interior directo, donde un narrador omnisciente abandona la posición de hablar por los personajes y da pie al caos de impresiones del personaje, en este caso de míster Witt, suscitadas por las reacciones de Milagros cuando las tropas gubernamentales bombardean el puerto de Cartagena. Esta forma de monólogo interior es la más habitual en la narrativa de Sender o, al menos, nosotros sólo nos centramos en ella. Doña Milagritos mantenía su serenidad, cosa que perturbaba a Jorge Witt, puesto que no podía entenderla: «Míster Witt no acababa de creer en la serenidad de su mujer. *No era normal. Quizá la impresión era tan violenta que se rompía el orden interior de las emociones, que no funcionaba el graduador y calibrador de los reflejos. Quizá sin perder esa serenidad, de pronto se desmaye*» [155].

Pero doña Milagritos rompe a llorar y llama a los barcos leales cobardes y «ladrones». Witt lo oye confusamente y tiene en qué pensar. El párrafo siguiente se desarrolla en dos planos: uno, las reflexiones razonadas sobre la cobardía o no del almirante Lobo, comandante de la flota leal (informa el narrador), y el segundo, el impacto que deja en él una expresión que dijo su mujer insultando a los barcos atacantes (monólogo interior) y no sabe si fue un insulto soez indigno de una dama o si es que ha oído mal. El ingeniero no está seguro: «Míster Witt pensaba que el almirante Lobo no tenía nada de cobarde, afrontando, con sus tres vapores, los ataques de la plaza. [...] Pero todo aquel estruendo tenía que encontrar en Milagritos un eco de indignación. Milagritos lloraba. *¿Por qué? Las palabras más fuertes salían de sus hermosos labios. Míster Witt se quedó aterrado al oír una expresión confusa. ¿No le habrían engañado sus oídos? ¿Era posible que aquello lo dijera Milagritos, la mujer que presidía su hogar? No. Lo que había dicho era 'ladrones'. Nada más que ladrones. Pero fonéticamente sonó a la frase encanallada, que hubiera sido allí, en su despacho y dicha por ella, por aquella boca frutal e infantil, más terrible que una granada del 'Cádiz'*» [156].

Lo subrayado corresponde a lo que se decía el señor Witt para sus adentros y que refleja el estado de confusión y de inquietud que lo domina. Aflora la conciencia de Witt, no la del narrador. El monólogo interior, aquí también, se emplea para hacer correr lentamente el tiempo narrado con el fin de sincronizarlo con el tiempo subjetivo o el momento psicológico que vive el personaje, que requiere diseccionar cada segundo analizando cada hecho, cada palabra, cada matiz, un motivo para la introspección. Esa terrible pesadilla que sufre Witt transcurre lentamente. Al final acaba destruyéndolo moralmente.

Míster Witt en el Cantón, una novela histórica

Aparte de la bien urdida trama de esta novela, en un plano psicológico, tiene la misma un mérito excepcional en cuanto al tratamiento que recibe su faceta histórica, y todo en pro del elevado nivel de fuerza dramática con que cuenta.

Sender logra manejar concienzudamente los hilos de su obra moviendo a más de cuarenta y cinco personajes, entre históricos y ficticios, que intervienen en la historia. Entre los históricos, Antonio Gálvez, Froilán, Manuel Cárceles, Paco el de la Tadea, Colau, Bonmatí, etc. Éstos, según José María Jover,⁷⁵ son tratados con mucha sagacidad. Y Sender, creemos, supo captar lo intrínseco de la personalidad de cada uno. Pues esa saga de hombres valientes, apasionados donde los haya y sumamente ligados al pueblo en lo humano y en lo auténtico, es acogida positivamente por el escritor, que le añade ese cromatismo sencillo pero expresivo, ese toque humano preciso que redondea su obra en general. Un novelista nunca se queda –ya que se trata de una obra literaria– en la frialdad de las crónicas. Así, vemos a Antonio Gálvez, gran caudillo federal, como a una fuente de amor. Todo él es generosidad, como la tierra, como un árbol, como una figura botánica [94]. Froilán Carvajal es, para Sender, la nobleza y la valentía personificadas, una casta especial, una moneda escasa. Colau es un héroe pintoresco, legendario, el pirata que se pone al servicio de un pueblo aspirante a la libertad, es un romántico. De don Antonio Bonmatí Caparrós dice José María Jover: «... personalidad más destacada de la entonces joven Cruz Roja en la Cartagena cantonal, es, sin duda, una de las más nobles figuras de la España del 73». ⁷⁶ Y Sender nos lo describe físicamente como figura que emana bondad y, al final, coloca la guinda con una frase afortunada: «El tren iba ya a arrancar cuando salió de un vagón un hombre grueso, de finas facciones, con barba espesa y lacia [...] y el hombre de la barba lacia y las finas facciones firmó un papelito y se lo dio. Su firma parecía un saludo: *Bonmatí*» [136].

Otro de los recursos que aporta el autor –con el fin de lograr ese ambiente «de época» en que se desencadena la acción de la novela– es ese gran número de coplas y canciones populares, que, según Jover, de hecho hay constancia de que eran frecuentes y se cantaban allí en 1873.⁷⁷

También las costumbres murcianas, como «el rapto». Puesto que Milagritos, poco antes de casarse con Witt, sugirió que éste la raptase. Este hecho entronca con un ritual murciano llamado «llevarse (a) la novia»: el mozo «se llevaba a la novia», frecuentemente a casa de los mismos padres de él; posteriormente, la pareja se casaba «por la Iglesia».⁷⁸

⁷⁵ Sin duda alguna, el trabajo de José María JOVER –al que se alude en n. 72– es uno de los más completos que se han escrito sobre esta novela, en cuanto que cubre detalladamente no sólo el lado meramente histórico, sino también algunos aspectos literarios de la misma. José María Jover concluye que el historiador Antonio PUIG CAMPILLO supuso el principal apoyo historiográfico de Sender para su novela, especialmente su libro *El cantón murciano*, Cartagena, Impr. Vda. de M. Carreño, 1932.

⁷⁶ En su ed. de *Mister Witt...*, ya citada, p. 335, nota.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 240, nota.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 169, nota.

Abundan en el libro, asimismo, muchos cartagenerismos y modos de hablar de la región que el autor aborda certeramente. Jover analiza algunos.⁷⁹

Dos retratos vivos dibuja Sender para introducirnos en la atmósfera popular: la taberna de la Turquesa (barrio del Molinete), una taberna de un puerto mediterráneo y la casa de la Media Legua (pueblo del Hondón), el mundillo campesino, cruces de mayo, alegría de jóvenes y viejos labradores, el mito del lobo, etc.

La leyenda y la magia, emanadas del pueblo, quedan avaladas, en este libro, con los episodios de Cristobaliyo, el aljecero y la tía Olesana.

Expediciones militares, a Hellín y a Valencia, junto con batallas navales, son tratadas con el grado de rigor que requiere la acción novelesca. Aun así, y exceptuando algunos retoques,⁸⁰ cuentan con un sorprendente grado de exactitud. De todas ellas Sender da cuenta valiéndose de su profesionalidad periodística.

⁷⁹ *Ibidem*, pp. 163, n. 14; 191, n. 4, y 246, n. 20.

⁸⁰ *Ibidem*, pp. 230 y 231, notas.

BAJO EL SIGNO DE LA PERPLEJIDAD:
EL VERDUGO AFABLE

Javier BARREIRO

Verdadero retablo de las obsesiones senderianas, esta novela cuya primera edición¹ fue, nada menos, a aparecer en Chile, país con el que poco tuvo que ver su muy inquieto autor, ha recibido muy escasa atención crítica,² tal vez por su condición de cajón de sastre, lo que no empece para que estructuralmente tenga una unidad e intención definidas y, estéticamente, constituya una de las más logradas creaciones de un escritor que puede presentar en su balanza un número de obras de gran envergadura superior a cualquier otro novelista del siglo, incluidos Baroja y Cela.

Narrador casi siempre torrencial,³ Sender utiliza aquí materiales muy poco reelaborados pero perfectamente insertados en el discurso narrativo provenientes de *O. P., Viaje a la aldea del crimen, La noche de las cien cabezas, Crónica del alba* y de una de las obras más deslumbrantes de la narrativa española del XIX, *Vida de Pedro*

¹ Ramón J. SENDER, *El verdugo afable*, Santiago de Chile, Nascimento, 1952. La segunda edición, por la que citaré, ya que contiene algunas modificaciones, es la publicada en México por Aguilar (1970). La edición inglesa, *The affable Hangman*, New York, Las Américas, 1963, aparece muy abreviada.

² Además de las páginas dedicadas a la obra en los dos únicos estudios de conjunto –meramente descriptivos en el primero de ellos– sobre el novelista: Josefa RIVAS, *El escritor y su senda*, México, Mexicanos Unidos, 1967, pp. 75-93, y Marcelino C. PEÑUELAS, *La obra narrativa de Ramón J. Sender*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 157-194, únicamente pueden consultarse con cierto provecho: Rafael BOSCH, «El planteamiento de *El verdugo afable*», en *La novela española del siglo XX*, 2, New York, Las Américas, 1970, pp. 299-307; Alan L. KALTER, «La novela picaresca en España en el siglo XX: *El verdugo afable* de Ramón J. Sender», en *La picaresca: Orígenes, textos y estructura*, Ed. Manuel Criado del Val, *Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, pp. 953-962; José-Carlos MAINER, «La culpa y su expiación: dos imágenes en la novela de Ramón J. Sender», *Papeles de Son Armadans*, 161 (1969), pp. 117-132; Donnie D. RICHARDS, «Sender's *El verdugo afable*: Ablend of Realities», *Crítica Hispánica*, 3 (1981), pp. 75-87.

³ Vid. Javier BARREIRO, «Los infiernos de Sender», *Cruz Ansata. Revista de la Universidad de Bayamón (Puerto Rico)*, 11-12 (1988-89), 157-164.

Saputo del turolense Braulio Foz. Con la mera mención de estas obras puede deducirse que el plano político-social, el alegórico, el autobiográfico y el etnológico, en lo que tiene de vinculación con el folklore y sus raíces aragonesas, aparecen en *El verdugo afable*, que viene a constituir así un mosaico de la metafísica y la cosmovisión senderianas.

Sin embargo, es otra obra maestra y también de las menos concurridas por lectores y críticos, *El lugar de un hombre*, la novela que presenta mayores concomitancias con el enfoque de la que tratamos. El tema de la culpabilidad global en el drama de España, que en *El lugar de un hombre* –novela escrita sobre los días finales de nuestra guerra civil y que, a pesar de las catástrofes personales y familiares sufridas por el escritor en ella, destila serenidad y distanciamiento– aparece ejemplificado por el derrumbe estructural y moral que la aparición del miembro más insignificante de una comunidad ocasiona en ella, determina en *El verdugo afable* la asunción por parte de Ramiro, su protagonista, del papel de asesino público que la sociedad delega en alguien al que, hipócritamente, teme tanto como desprecia. El asunto fue agudamente tratado por un Mainer casi mozo en el artículo citado, lo que nos exime de disquisiciones. Sí resultará ilustrativo preguntarnos por los presupuestos que llevan al protagonista a la asunción de ese papel, problema, por otra parte, cenital en la novela moderna y, más, en tiempos marcados por lo que, con notoria imprecisión, dio en llamarse existencialismo.

La cuestión recoge uno de los emblemáticos temas senderianos: la vida como algo inexplicable, la confusión y el desconcierto del hombre suspendido entre el abismo de la riqueza de su propio espíritu y la nada de su insignificancia y de su destino último. Para un vitalista como Sender, el problema es tan acuciante que en ninguna de sus obras deja de estar presente, pero aquí constituye el esqueleto y la entraña de la proteica narración. Por supuesto que el verdugo es una metáfora de su propia identidad, que, al fin y al cabo, es lo que directa o indirectamente siempre lleva a cabo el novelista y esa metáfora viene a serlo también de la indistinción, del caos original que nos acecha y para cuyo imposible exorcismo el artista dilapida sus energías, pero lo indescifrable del mundo se apodera siempre de cualquier intento de categorización o apresamiento.

En ningún momento Ramiro es dueño de las circunstancias. Hijo de madre soltera, como Pedro Saputo, Ramiro Vallemediario arrastra desde el nacimiento la indefinición de su identidad y hasta la apariencia se convierte en tan esquiva que sólo en las visiones entre oníricas y delirantes encuentra el sustrato de la sustancia real. Estas visiones se inician a partir de la magnífica descripción de su primera masturbación en el colegio de Reus y desfilan incesantes a lo largo de los momentos más tensos de toda la novela, cuyos registros líricos recuerdan al incomprendido poeta que hay en Sender.

Como sucede en el caso de su amigo y maestro, Valle-Inclán, la poesía se ha visto como algo marginal en su obra cuando –con una estética que, obviamente, no es la de su tiempo pero sí, en ambos casos, extremadamente coherente– resume la grieta de su identidad y el intento de alcanzar el *reino*. Buscando la integración entre lo caótico y lo místico, Sender atenaza en sus, a veces, discursivos poemas esa unidad inmanente y, como tal, sólo en estadios de trance accesible.

En el proceso de iniciación del héroe hay dos episodios fundamentales a la hora de explicarnos su transcurso tan imbricado en los reflejos condicionados del narrador: la estancia como travestido en el convento de monjas clarisas, también tomado directamente de la *Vida de Pedro Saputo*, y su relación con la sirenita del circo.

En la aventura del convento, un Ramiro adolescente que ya anda huyendo de su aldea urgido por una culpa inexplicada a consecuencia de la muerte accidental de la hija del boticario,⁴ con la que tenía idílicos amores, entra en una casa de campo, se viste con ropas femeninas y pide asilo como novicia en un convento cercano. Allí conoce el sexo a partir de su relación con Paulina y Juanita, inocentes compañeras de celda que le creen verdaderamente una mujer. Pasados siete meses dice creer que se está volviendo hombre y abandona el convento en connivencia con la priora que prefiere no investigar la verdad.

Esta feminización del héroe aparece con frecuencia en divinidades primigenias conectadas con la luna y la vegetación y, también, en nuestras mitologías más cercanas.⁵ Recuérdense la Cibele frigia, la Dido-Astarté fenicia, la Fortuna o la *Venus barbata* romana. Héroes viriles emparentados en su génesis como Gilgamesh, Sansón o Hércules son asimismo afectados de procesos de feminización. Siguiendo a Jung, en estas transformaciones se encuentra un símbolo de unión que va más allá de la fusión amorosa y de la reconciliación de los sexos. En efecto, Ramiro se enterará después de que ha preñado a una de las novicias, con lo que la fecundidad queda valorada como guardián de la perennidad ancestral y del misterio último del tiempo: la muerte.⁶

Aunque toda esta simbología se conecta en el episodio con otro mito más trasegado como es el de don Juan, queda como enmarcando el perpetuo estupor del futuro verdugo arrastrado por fuerzas que no controla a un destino ambiguo e inexplicado. Al salir del convento dirá: «¡Qué confusión la vida! Qué prodigio de

⁴ El episodio tiene concomitancias con la historia de Valentina en *Crónica del alba*. Como allí, es una circunstancia provocada por el protagonista, pero ajena a su intención, la que desencadena la separación. Sender parece simbolizar en estas niñas de sexualidad incipiente, pero ajena a su conciencia, la imposibilidad de la pureza. Son, al cabo, un reflejo subconsciente de su vinculación con la madre, figura que, como contraprestación, no aparece prácticamente en su narrativa.

⁵ Vid. J. PRZYLUCKI, *La grande Déesse*, Paris, Payot, 1950.

⁶ Vid. Gilbert DURAND, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1982.

dulzura, de ternura y de gracia física: Estaba enamorado de antemano de todas las mujeres que suponía que iba a encontrar en la vida».⁷ Ninguna ejemplificación mejor que esta síntesis del caos y el deseo. Para volver a la cavidad original es preciso recuperar la indistinción.

La vinculación inconsciente con la madre aparece por doquier en la obra senderiana y, de forma manifiesta, en esta novela. La primera necesidad de reivindicación de Ramiro es con su madre, que le considera culpable. Si la exorcización no se encuentra, naturalmente, en la huida, se buscará en el amor (a la anterior cita pueden unirse otras de la misma laya como: «Estaba enamorado de todas. Podía acostarse con todas sin dejar de ser fiel a ninguna»),⁸ en la transgresión, para encontrar finalmente el descanso en su decisión última, que no deja de ser otra forma de rebeldía.

En la peripecia siguiente Ramiro traba relación con otra joven entre inocente y perversa que en un circo ambulante es mostrada disfrazada de sirena. De nuevo la nostalgia de la linfa amniótica y de la indistinción. Pero mucho más. Las sirenas, fascinantes y terribles, simbolizan finalmente la autodestrucción del deseo, que aquí no llega a su cumplimiento: la sirena perece abrasada en un incendio provocado por un error de Ramiro, como en el caso de la hija del boticario. Para completar el ritual y, sin saberlo, después participa en un festín en el que los pescadores dan cuenta de los animales chamuscados en las jaulas del circo. El canibalismo supone una asunción integradora de la víctima que va mucho más allá del acto sexual.⁹ Con esta acción, una vez más aleatoria, Ramiro está ya convertido en verdugo a su pesar. El destino anticipa lo que, más tarde, será una acción consciente y meditada.

La coartada filosófica para la justificación de estos extremos la va a encontrar Sender en la referencia a la obra de otro turolense, Miguel de Molinos, que, en la época de escritura de la novela, era un autor, pese a su excelcitud, prácticamente olvidado para críticos y lectores. Ni siquiera Menéndez y Pelayo, que en sus *Heterodoxos* se refiere cumplidamente a ella, pudo leer la *Guía espiritual* en su idioma original, en el que no se editaba desde 1685, y hay que esperar a la edición barcelonesa de R. Urbano en 1906¹⁰ para que sea accesible al público. Sender pudo

⁷ Ramón J. SENDER, *El verdugo afable*, op. cit., p. 73.

⁸ *Ibidem*, p. 73.

⁹ Sobre este tema pueden consultarse con provecho: Williams ARENS, *The Man-eating Mith: Anthropology and Anthropophagy*, New York, Oxford University Press, 1979; Nigel DAVIES, *Sacrificios humanos*, Barcelona, Grijalbo, 1983; Jean POUILLON (ed.), *Destins du cannibalisme*, Paris, Gallimard, 1972; Eli SAGAN, *Human Agression, Cannibalism and Cultural Form*, New York, Harper & Row, 1974; Léopold SABOURIN, *Rédemption sacrificielle*, Bruxelles, Desclée de Brouwer, 1971; Ewald VOLHARD, *Kannibalismus*, Stuttgart, Stricker und Schröder, 1951.

¹⁰ Una edición parcial introducida por el propio Rafael URBANO había aparecido el año anterior (1905) en la revista teosófica *Sophia*.

leerla bien en ésta, bien en la antología que Entrambasaguas preparó para Aguilar en 1935, aunque en la ficción novelesca, que se desarrolla en tiempos de la monarquía, el ejemplar que posee su lejano pariente, el duque, es, curiosamente, el único estudio monográfico¹¹ que sobre Molinos existía hasta la fecha y que, por cierto, no debía ser de fácil consulta para el público español. Es muy posible que Sender llegase a conocer la obra del jesuita aragonés a través de Valle-Inclán, en cuya obra —especialmente en *La lámpara maravillosa*, aparecen evidentes ecos de la *Guía espiritual*.¹² Por otro lado, el tiempo de la ficción novelesca es prácticamente contemporáneo al de la publicación del libro.¹³

El impacto que su lectura produce en Ramiro es notable:

Encontró datos curiosos que comenzaron a iluminar los rincones de su inteligencia en relación con el problema más grave que se había planteado en su vida desde la muerte de la hija del boticario: el crimen inevitable y la salvación natural. El problema era a un tiempo horrendo y angélico.¹⁴

La no resistencia interior al mal, el sosegado envilecimiento a través de la aceptación de todas las miserias que desde fuera llegan al alma hasta sentirse en una soledad irrespirable en la que el alma rendida va aniquilándose son puntos de la doctrina molinosista con los que Ramiro se compenetra. Molinos estimula esa compleja aniquilación de la voluntad para lograr una profunda paz en la que Dios interviene con su gracia:

Consciente el hombre de su propia insignificancia, de su bestialidad natural y de su criminalidad, con el alma sorda y muda, con el espíritu inerte como una roca, esperaba a Dios si quería venir. Ramiro creía oír decir a Molinos:

—Y si no viene, peor para él, porque se pierde él mismo en la pérdida del hombre.¹⁵

¹¹ P. DUDON, *Le quiétiste espagnol Michel Molinos (1628-1696)*, Paris-Lille, A. Taffin, 1921.

¹² Véase a este respecto: Giovanni ALLEGRA, «*La lámpara maravillosa*. Lumbres y vislumbres en la estética de Valle-Inclán», *Ínsula*, 517 (enero de 1990), pp. 1-2.

¹³ No es éste el único caso de disociación temporal en relación con lo histórico. Poco después de estos episodios que acontecen hacia 1922, Ramiro marcha a Benalup (Casas Viejas) donde es testigo de la represión. Recuérdese que los repugnantes hechos que dieron lugar a una serie de vibrantes reportajes de Sender en *La Libertad*, luego reproducidos en el libro *Viaje a la aldea del crimen*, tuvieron lugar en enero de 1933.

¹⁴ Ramón J. SENDER, *El verdugo afable*, op. cit., p. 177.

¹⁵ Ramón J. SENDER, *El verdugo afable*, op. cit., p. 178.

Mística llevada a sus extremos más arduos que se conecta con las visiones antedichas y cuya voluntad de anonadamiento tiene no poco que ver con las filosofías orientales, tal como ha señalado Valente,¹⁶ uno de los varios que en las últimas décadas han rescatado la obra de Miguel de Molinos.

Naturalmente, la práctica mística anda imbricada de sexualidad y tanto Molinos como sus adeptos fueron acusados de prácticas eróticas y aberrantes en el proceso inquisitorial que le llevó a terminar sus días en una cárcel romana. Inmediatamente después de su contacto con la obra quietista, Ramiro vuelve a sus relaciones con los anarquistas en los que encuentra esa pureza natural que él no se considera capaz de alcanzar y, como contraprestación, cae en brazos de la argentina cínica y bisexual pero que sobrelleva su condición con la misma pureza y naturalidad con que los libertarios arrostran el desprendimiento y el heroísmo.

Nadie resulta dueño de su destino. Idea también recurrente en Sender y que, de una forma u otra, aparece a lo largo de toda su obra, tanto en libros redondos como el mentado *El lugar de un hombre* como en aquéllos que comienzan a marcar el signo de su decadencia, tales como *En la vida de Ignacio Morel* o *El fugitivo*. No son, pues, casuales las referencias a *La vida es sueño* tomadas de *Crónica del alba* que aparecen al principio de la novela y reaparecen bajo formas muy diversas:

—Nosotros no vivimos. Vivir viven el asno, el pez, el pájaro. Claro es que no se dan cuenta.

—Por eso, por eso mismo –decía Ramiro—. El que se da cuenta ya no vive.¹⁷

El hombre, el hombre a secas muere menos cuanto más impersonal es y llega a vivir eternamente cuando alcanza la sincera y profunda simpatía de lo universal sin nombre, el anónimo absoluto.¹⁸

La experiencia es, pues, ilusión, coartada del destino, humo disipado:

...la experiencia sólo hace escépticos, egoístas y amargados. (Quizás, incluso, entre los anarquistas.) Además, ¿para qué experiencia si un mismo hecho no se repite nunca?¹⁹

16 José Ángel VALENTE, *Ensayo sobre Miguel de Molinos*, Barcelona, Barral, 1974.

17 Ramón J. SENDER, *El verdugo afable*, op. cit., pp. 189-190.

18 *Ibidem*, p. 195.

19 *Ibidem*, p. 124.

No se repite un mismo hecho pero se repite la fatalidad que lleva a la única posibilidad plena que tiene el hombre de poseer algo: su propia muerte, nada más personal ni menos intercambiable. Ramiro parece llevar en su peripecia ese sino que lleva a la muerte todo lo que, de alguna forma, ha amado: su primera novia, el boticario, la sirena del circo, la novicia Paulina que muere a consecuencia del aborto, el anarquista Graco...

La omnipresencia del tema de la muerte, tanto en su vertiente física como en la metafísica, es otra constante en la novela de Sender tanto en la época de antes de la guerra, ejemplificada especialmente en *La noche de las cien cabezas*, ambientada en un cementerio, como en la posterior, en la que se imbricarán cuestiones personales, concretamente a partir del asesinato en la guerra de Amparo, su mujer, y de su hermano Ramón, a la sazón alcalde de Huesca. En *El verdugo* la referencia aparece explícitamente en una de las letanías que martillean sus entrevistas sezonadas de un lirismo conjurador:

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

A ella la mataron también, pero se quedó a vivir en un barquito levantino lleno de colores y canciones. Flota el barquito en la espuma y en sus cuerdas tensas tropiezan a veces las golondrinas.²⁰

La obsesión de la muerte se explicita también, por antítesis, en otro símbolo recurrente: el de las abejas (v. pp. 210-211 ó 294-295). Sender, ampliamente versado en el conocimiento gnóstico como prueban sus obras de pensamiento, en especial *Ensayos sobre el infringimiento cristiano*, conocía –en la novela manifiesta que a través de Virgilio– su vinculación con la inmortalidad como demuestran la iconografía y los textos órficos, que establecían una analogía con las almas que se desgajan de la unidad divina del mismo modo que las abejas del enjambre.²¹

Pero no sólo es exorcización a través de la sublimación o el símbolo. Un eco neonietzscheano afluye en las reflexiones del narrador ante la indiferenciación moral del dolor, la violencia y la muerte:

El crimen es la juventud del mundo.²²

¿Será verdad que la agresión y el crimen son inevitables?²³

²⁰ *Ibidem*, p. 45.

²¹ Vid. el clásico estudio de Màrius SCHNEIDER, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y escultura antiguas*, Barcelona, 1946.

²² Ramón J. SENDER, *El verdugo afable*, op. cit., p. 114.

²³ *Ibidem*, p. 130.

—Entonces, ¿el crimen es inevitable?

—Sin Dios, sí.

Ramiro pensaba: «Ésa es también la base de la doctrina de Miguel de Molinos. La diferencia está en que Molinos deja en manos de Dios toda la iniciativa de ejercicio del bien».²⁴

Todo es violencia. Antes de llegar a los veinte años cada cual establece inconscientemente las bases de su violencia de mañana... *El Cojo* mataba en nombre de la justicia social, en nombre de la ley matan los guardias, en nombre del amor mata el amoroso transido y en nombre del odio el vengador.²⁵

La idea de la necesidad de la violencia en el orden del mundo y, por tanto, de la inevitabilidad del asesinato ha perturbado a muchas de las mentes más lúcidas y, al mismo tiempo, turbulentas de los creadores modernos. Camus, que por un lado llega a la conclusión de que el acto filosófico por excelencia es el suicidio,²⁶ ya que no hay problema más importante que el de dilucidar si la vida merece la pena ser vivida, por otro concluye que el asesinato legal es el rasgo capital de nuestro tiempo. El crítico norteamericano Lewis opina que el nihilismo que afecta a la poderosa generación de narradores que aflora en la mitad del siglo puede con facilidad llegar a esas conclusiones.²⁷ En la novela de Sender el problema recorre todo su transcurso, desde que al presenciar el narrador las primeras ejecuciones en la cárcel Modelo madrileña el director de la prisión trata de solventar su incomodidad afirmando que «la vida era una serie de violencias ininterrumpidas y que nunca sería mejor»,²⁸ hasta la decisión de Ramiro no sólo de obtener la plaza de verdugo de Ocaña sino de matrimoniar con su hija, uno de esos caracteres femeninos típicamente senderianos llenos de pureza, resignación y fatalismo:

Soy la hija del verdugo, la esposa del verdugo y seré un día la madre y la abuela del verdugo. Soy feliz y no quiero nada más en la vida.²⁹

²⁴ *Ibidem*, p. 263.

²⁵ *Ibidem*, pp. 271-272.

²⁶ La preocupación de Sender por este tema es notoria e incluso dedicó monográficamente un libro a profundizar en su problemática: *Nocturno de los 14*, New York, Iberama Publishing Co., 1970 (ed. española en Barcelona, Destino, 1970). Aparece en muchos otros escritos entre los que sería oportuno destacar el excelente *Album de radiografías secretas*, Barcelona, Destino, 1982, donde también dedica penetrantes reflexiones a otro de los más intensos tratadistas del suicidio, Albert Camus, uno de los escritores que más admiró y citó el novelista aragonés.

²⁷ R. W. B. LEWIS, *The Picaresque Saint: representative Figures in Contemporary Fiction*, Philadelphia and New York, J. B. Lippincott Company, 1959, p. 24.

²⁸ Ramón J. SENDER, *El verdugo afable*, *op. cit.*, p. 29.

²⁹ *Ibidem*, p. 365.

Cerrando ese círculo inmanente que Sender considera consustancial a la también cerrada condición femenina, *La Cañamón*, prostituta que Ramiro se lleva a vivir a su pueblo como mujer legítima en otro de sus fallidos intentos de expiación a través de la subversión del orden moral aceptado, proclama:

Las mujeres no somos ni buenas ni malas. Somos sólo mujeres.³⁰

Su incapacidad de soportar la brutalidad y las reticencias de la vida pueblerina hacen que *La Cañamón* decida regresar a Madrid, con lo que Ramiro vuelve a quedar a merced de sus obsesiones y a recuperar sus fantasmas personales con la reaparición del halo³¹ y de la voz del Tarascio.³² De nuevo, la imposibilidad de comprender –otro de los leit-motifs de la novela– se manifiesta con toda fiera. Ya en su conversación con el padre Anglada, un jesuita sabio que cumple una función de iluminado creyente, a un tiempo tolerante y escéptico, similar a la que desempeñan algunos personajes de Baroja como el Iturrioz de *El árbol de la ciencia*, se presenta como la ambición más culpable. Ramiro, finalmente, en una carta a dicho personaje manifestará su renuncia a la luz, al intento de comprender que cierra también su conversación con el narrador:

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

—Porque me di cuenta de que usted necesitaba comprender.

Yo afirmé. Él me preguntó después de una pausa:

—¿Ha comprendido usted?

Yo vacilaba y por fin dije con sinceridad dolorosa:

—No.³³

El verdugo, pues, es alguien que no sólo llega a la convicción de aceptar el oficio a través de una repulsa a la organización social que tal labor necesita tanto como desprecia; no es únicamente culpable de inocencia o debelador del orden

³⁰ *Ibidem*, p. 312.

³¹ Suprimido de la edición inglesa, el halo simboliza la energía intelectual en su aspecto místico. Vid. José Antonio PÉREZ-RIOJA, *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Tecnos, 1980. También J. C. COOPER, *An illustrated encyclopaedia of traditional symbols*, London, Thames and Hudson Ltd., 1978, y Philippe SERINGE, *Les Symboles*, Genève, Hélios, 1988. Juan Eduardo CIRLOT, además de referirse a su evidente significación de la energía sobrenatural irradiante o visibilización de la luminosidad espiritual emanada, alude a otro aspecto que también resulta sumamente coherente con el sentido que parece dimanar de *El verdugo afable*: la visualización de un cierto determinismo que encierra a cada hombre en su modo de ser y en su destino. Vid. *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1982⁵, pp. 90 y 325.

³² El Tarascio o tarasca, aunque especie de serpiente terrible, es manifestación del mito del dragón en el folklore de muchas zonas, especialmente en el nordeste peninsular. Su simbología es demasiado compleja para tratarse aquí. Como aproximación puede consultarse en español: Daniel BERESNIAK, *El dragón*, Barcelona, Plaza & Janés, 1989.

³³ Ramón J. SENDER, *El verdugo afable*, *op. cit.*, p. 369.

moral por medio de la asunción quietista de las miserias colectivas. Es, ante todo, un ser estupefacto ante el cúmulo de azares, sinrazones y experiencias inexplicables que su trayecto le depara. Nadie puede escapar a la presencia de las perplejidades más altas. Como Molinos debía pensar, nadie puede salir de ese círculo vicioso en el que cualquier acción resulta culpable. La alegoría final, procedimiento tan caro a la narrativa de Sender, no sólo es una referencia al esperpento de la España de postguerra. Es, sobre todo, la disolución de la conciencia que también aparece en los últimos libros de *Crónica del alba*, a veces mal comprendidos por los exégetas. En Sender la alegoría nada explica, ni siquiera en otras novelas como *Los cinco libros de Ariadna*, intento de exorcización de nuestra guerra civil, o en otra, plenamente simbólica, como *La esfera*. Es un procedimiento de expresar el estupor del pesaroso milagro de la existencia, de representar artísticamente la sensación más constante de nuestras vidas: la perplejidad.

SENDER POR SÍ MISMO

Francisco CARRASQUER LAUNED

Por el título puede adivinarse ya nuestra intención: definir al autor por sus propias definiciones. Como en la famosa serie de editorial parisiense *L'Auteur X par lui-même*. Así no hay engaño posible. Y aun suponiendo que fuésemos tan suspicaces o mal pensados como para no creer en la sinceridad escrita del autor, tratándose de un escritor, lo que nos interesa esencialmente es lo que nos ha dejado escrito. Por otra parte no tratamos aquí de hacer una biografía –que por cierto no falta en este monográfico y de la mayor competencia–, ni aún menos tenemos la intención de hacer sicoanálisis del autor Ramón J. Sender con carácter retroactivo.

Es verdad que de un autor como Sender se pueden sacar confesiones de todos sus libros, ¡con lo dado que es a reflexionar en voz alta! Pero hemos tenido que optar por tres o cuatro libros nada más para facilitar la posible confrontación de fuentes al lector y, de paso, nuestra tarea.¹ Por cierto que si hemos escogido *Monte Odina* como cantera rica en confesiones, no lo es menos un libro como *Álbum de radiografías secretas*, aunque muchas veces por vía indirecta, a través de sus radiografías o en boca de los mismos con las respectivas réplicas del autor, siempre jugosas y sugerentes.²

EL COMPROMISO EN SENDER

Para situar a Sender en lo político, se suele recurrir indefectiblemente a citar el prefacio «Para una cuestión previa» de su novela *Siete domingos rojos* y el «Prólogo» que abre su obra de casi 600 páginas *Los cinco libros de Ariadna*.

¹ Ni qué decir tiene que no se trata aquí de ser exhaustivos, sino de dar unas cuantas muestras del hombre Sender en su compromiso político, en su vida, en su obra y en su manera de pensar.

² Otra fuente sería el libro de aforismos, epigramas y ocurrencias al tuntún *Memorias bisiestas*, pero no es necesario.

Una previa: De buenas a primeras, ¿no habría de sorprendernos ese empeño de situar «lo político» en un novelista? No deja de ser un fenómeno curioso y creo que inusual, porque por lo regular no suele abordarse así a los novelistas. Sólo después de habernos cuestionado sobre escuela, estilo, temática, etc., se nos ocurre, a lo mejor, si es de izquierdas o de derechas o indiferente en política. Pero con Sender no. Lo primero que se quiere saber es cómo piensa en política, qué ideas tiene. Y, sin embargo, Sender no ejerció nunca de político ni ha militado siquiera en partido político alguno. ¿Por qué, pues, ese arremolinarse de intereses políticos que le ha perseguido en su vida en torno a su persona? ¿Será a su vez él mismo un *imán*, no de desgracias como su creatura Viance, sino de iras políticas aun sin querer serlo? Desde muy joven, cuando es detenido por republicano cuando es por entonces sólo antimonárquico, hasta muy viejo, cuando le puede la nostalgia y después de muchas dudas acaba por decidirse a dar una vuelta por España para probar, se le disparan a Sender siempre las presencias por el lado que quema; porque otros escritores tan importantes como un Américo Castro, un Max Aub, un Jorge Guillén, un Alejandro Casona y tantos y tantos otros, empezando por Ortega y Gasset y acabando por Miguel Altolaguirre, volvieron para estar de paso o quedarse y no levantaron la polvareda que levantó Sender (algo parecido le ocurrió a Josep Carner, pero en los círculos catalanistas radicales nada más, de mucho menor radio). Cuando más se evidencia ese raro fenómeno es con ocasión de que a su novela *En la vida de Ignacio Morel* se le concediera el premio Planeta de 1969, que le vale una andanada de improperios, desde «vendido al comercio editorial» hasta «aprovechado obstructor de los noveles, para quienes están más bien hechos los premios literarios»; pero no se les ha dicho nada a otros que pasan por izquierdistas y, entre ellos, al más destacado escritor comunista del momento. ¿Será porque su carácter tan profundamente comprometido, pero tan fieramente independiente, le ha procurado enemigos en todos los bandos políticos, por sentirse impotentes sus cabezas visibles para captarlo para su causa partidista? Dicho en general, así es; pero más específicamente hablando, el hecho es que, si no hubiera escrito tanto y tan duramente contra el comunismo estalinista, no habría levantado tantas ampollas entre los «colegas», quienes no por casualidad dominaban la escena literaria desde sus posiciones infiltradas de influencia «moscovitanda» —como neologiza Sender—.

Pues bien, vayamos a espigar, en primer lugar en el «Prefacio» ya aludido a *Siete domingos rojos*; y digo espigar por imperativos de brevedad, que por nuestro gusto este epígrafe «Para una cuestión previa» no tiene desperdicio, mas a falta de espacio-tiempo he aquí lo principal para nuestro objeto:³

³ Este prefacio de cuatro páginas no aparece en *Las Tres Sorores*, obra definitiva, para el autor, de la titulada en 1932 *Siete domingos rojos*. ¿Por qué ha prescindido Sender en esta refundición de aquellas palabras previas que iban al frente de *Siete domingos rojos*? Es de suponer que ha querido así «descomprometerse» de lo escrito en su juventud por tratarse de un compromiso demasiado explícito (pecado capital de todo creador de ficción, la explicitud). Y aun esto es

Desde el punto de vista político o social este libro no satisfará a nadie. Ya lo sé. Pero no se trata de hacer política ni de fijar aspectos de la lucha social ni mucho menos de señalar virtudes o errores. No busco una verdad útil –social, moral, política–, ni siquiera esa inofensiva verdad estética –siempre falsa y artificiosa– en torno a la cual se desorientan tantos jóvenes.

La única verdad –realidad– que busco a lo largo de estas páginas es la verdad humana que vive detrás de las convulsiones de un sector revolucionario español. Voy buscándola en la voz, en las pasiones de los personajes y en el aire y la luz que las rodea y con las que se identifican formando una atmósfera turbia o diáfana, lógica o incongruente.⁴

Pero quiero [...] Ayudar a los que no logren sacar de la evidencia de su impresión final, fórmulas concretas. A mi juicio el fenómeno anarcosindicalista obedece a una razón de supervitalidad de los individuos y de las masas. A la generosidad y exceso de sí mismos que a los hombres y a las sociedades demasiado vitales suele acompañarles.⁵

No perdamos de vista que estamos en 1932, tras la eclosión liberadora de la II República española, con el vocabulario propio de ese período, el más claro y al rojo blanco de la historia de España, en el que un término como el de «masas» no parece desentonar al lado del de «individuos». Lo que no se puede pasar por alto es la discriminación que encierra diagnosticar de «supervitalidad» a un solo sector de la población sindicalista, aunque el más importante, cuando el vocablo tiene una traducción bio-sociológica que no casa con el efecto socio-político que se le quiere atribuir. Y es discriminación porque no se tilda de lo mismo a los movimientos sindicalistas que constituyen las famosas «correas de transmisión» de los partidos socialista y comunista simultánea y alternativamente (según sea al principio o al fin de la República). Así resulta que, única y exclusivamente en los anarcosindicalistas se explica su actitud subversiva y su acción revolucionaria, aquí por supervitalidad y en otros autores marxistas o marxistoides por milenarismo (?), y no en otros sectores que se precian de ser partidarios de una revolución, pero que..., ¡joj!, van avalados por algún partido político, gracias a Dios.

Piensen los lectores en la enorme desproporción que hay entre lo que las masas revolucionarias españolas han dado y dan a lo largo de sus luchas y lo que han obtenido. Y entre la fuerza que tienen y la eficacia con que la emplean.⁶

lo de menos, más importante para nosotros es que Sender mutila sensiblemente nuestra historia literaria de la novela-testimonio al renunciar o repudiar aquella novela tan de la época y única en su testimonio que fue *Siete domingos rojos*, como ya hemos escrito en nuestro artículo «El derecho de autor frente al deber de enmienda», *La verdad de Ramón J. Sender*, Leiden-Tárrega, Ed. Cinca, 1982, pp. 49-58.

⁴ Ramón J. SENDER, *Siete domingos rojos*, Col. Balagué, Barcelona, 1932, pp. 5-6.

⁵ *Ibidem*, p. 7.

⁶ *Ibidem*, p. 7.

Gran verdad, a fe, que hace tiempo detectamos, y no sólo abarcando el limitado campo de la C.N.T. en los dos o tres quinquenios anteriores a nuestra guerra civil, sino repasando toda nuestra historia haciéndonos exclamar: «El pueblo español se ha sacrificado más que el promedio de los pueblos de Europa por conquistar justicia y libertad y, sin embargo, de su mayor sacrificio ha obtenido menor rendimiento o provecho para su existencia social y política en lo que a justicia y libertad respecta. ¿Por qué?».⁷ Y nuestra perentoria respuesta globalista sería: porque nuestro Pueblo ha vivido de espaldas a Madrid (Estado-Administración-Gobierno-Ejército-Clero-Capital) y ha vivido de espaldas porque entre Pueblo y Poder no ha habido más que un gran vacío que en otros países han podido llenar la burguesía o las clases medias, que en España han estado prácticamente ausentes. Pero, al mismo tiempo, al no estar nuestro pueblo *mediatizado* (clase *media* y *medios* de información masiva) se ha visto inspirado para dar un salto hacia adelante y se ha visto de pronto que lo daba en el vacío, por no haberle asistido, asesorado ni animado una intelectualidad desleal a pesar de haberse inspirado ésta en aquél seguramente más que ninguna otra *intelligentsia* del mundo. Y la necesidad de ese salto mortal es lo que no han sabido entender los intelectuales de la II República, ni antes ni después del lustro 1931-1936, excepto Sender, gran excepción, a pesar de todo, y que sólo por eso merece la adhesión de todos los que creemos en el pueblo español.

Detrás de esto puede haber muchas cosas pero hay por encima de todas –y es lo que a mí me interesa– una generosidad heroica a veces verdaderamente sublime.⁸

Perfecto. Siempre que se entienda que esa sublime generosidad no arranca de sucedáneos religiosos o supersticiosos, sino de una realidad insoportable, sublevante y de un realismo tan lúcido como el primero. Pero Sender aclara más:

Si alguien me dijera: «¿Cree usted en la existencia del fenómeno anarcosindicalista como un hecho trascendental de la política española?» Yo contestaría que sí y que ni hoy ni nunca podrá desconocerlo nadie. Si alguien finalmente me pidiera que concretara mi posición personal ante el anarcosindicalismo como tal hecho político yo volvería a lo de antes y exhibiría mi fórmula. Una fórmula apolítica: los seres demasiado ricos de humanidad sueñan con la libertad, el bien, la justicia, dándoles un alcance sentimental e individualista.⁹

⁷ «Compromiso de los escritores españoles», *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, 49-50, pp. 141-144.

⁸ Ramón J. SENDER, *Siete domingos rojos*, *op. cit.*, p. 7.

⁹ *Ibidem*, pp. 7-8.

No será tan apolítica la fórmula cuando más adelante confiesa:

Con este bagaje un individuo puede aspirar al respeto y a la lealtad de sus parientes y amigos, pero siempre que se quiera encarar con lo social y general se aniquilará en una rebeldía heroica y estéril. No puede un hombre acercarse a los demás dando el máximo y exigiendo el máximo también. Las sociedades se forman no acumulando las virtudes individuales sino administrando los defectos con un sistema que limita el área de expansión de cada cual.¹⁰

Excelente idea en una teoría de los límites del hombre en sociedad. Pero esa administración no necesita ningún sistema a priori, que es inevitablemente ampuador, y menos un sistema cerrado como el feudalista, el capitalista o el comunista. Y acaba así este «Prefacio»:

Los anarcosindicalistas pudieron crearse el suyo propio [*sistema*, ¡pero si precisamente eran por definición anti-sistema! y mientras no lo tengan seguirán aspirando a una curiosa sociedad donde todos los hombres sean, en el desinterés, San Franciscos de Asís; en el arrojo, Espartacos; en el talento, Newtons y Hegels. Detrás de esto hay una realidad humana verdaderamente generosa. A veces –repetámoslo con entusiasmo–, sublime. Ya es bastante haber.¹¹

¿Y qué tiene de malo aspirar a semejante sociedad? Nadie podrá tachar parecida aspiración de inconveniente y mucho menos de ilusa, puesto que es la lógica trasuntada en utopía a la que podemos y *debemos* incorporarnos todos en fila y en marcha. ¿Acaso no sería esta sana y santa aspiración una realidad, la más real? Tan real que, sin ella, no sé si valdría la pena vivir.

Pero refiriéndonos ahora al momento biográfico de Sender cuando escribió estas líneas, es evidente que con esta novela se está despidiendo de sus compañeros libertarios... con un beso. Y no con un beso de Judas, como interpreta Alejandro G. Gilabert¹² contestando más que nada a *Contraataque* y no a *Siete domingos rojos*, libro éste que se leyó muchísimo en los ateneos libertarios y entre los cenetistas de la hora.

Pasemos ya al «Prólogo» de *Los cinco libros de Ariadna* y retengamos el dato de que han pasado, desde el anterior, 24 años, con todas sus muchas aguas turbulentas bajo el ojo de puente siempre abierto de su conciencia de ciudadano y de

¹⁰ *Ibidem*, p. 8.

¹¹ *Ibidem*, p. 8.

¹² En su panfleto *Los escritores al servicio de la verdad. Carta abierta a Ramón J. Sender*, Ed. Solidaridad Obrera, Barcelona, 1938.

artista; pero ya con tiempo suficiente para que esas aguas se hayan remansado, si bien sin llegar nunca a la balsa de aceite rutinaria. Y espiguemos ahora en el «Prólogo» de ese gran libro, porque tampoco aquí podemos transcribir –¡lástima grande!– las once sustanciosas páginas del mismo.

... por si hay algún lector que sorprendido en su inocencia duda de mis defectos (más bien podríamos llamarlos excesos) y de mis virtudes (no tengo ninguna que no sea una simple y natural fidelidad a los primeros intereses de mi salud moral y física) les recordaré que soy el mismo de la infancia, la adolescencia y la juventud. Se cambia de maneras, se modifica el color del pelo y el acento verbal; quizás se llega a hablar un idioma diferente, pero uno no cambia en lo esencial.

Soy un hombre ordinario en la acepción discreta de la palabra. [...] He tratado de ser un burgués sin conseguirlo. Más a menudo he tratado de identificarme con los llamados proletarios sin lograrlo tampoco. Por un azar que a veces me sorprende a mí mismo todavía a pesar del panfilismo del que hablaba, he estado como casi burgués o casi proletario en el centro de casi todos los acontecimientos importantes de la vida de mi país y en ellos he tomado naturalmente el lado del pueblo por una cierta inclinación a lo noble. Allí donde se alzaba la protesta, allí estaba yo. La vida era fea y alguien tenía la culpa. Nunca he creído que se pudiera hacer otra cosa en España, la clásica *Iberia ferax venenorum* de Horacio. No he sido un héroe aunque he sufrido a veces las desventajas del heroísmo. Durante la guerra de África, las sublevaciones contra Primo de Rivera, las conspiraciones contra la Monarquía, los lamentables hechos de Casas Viejas, el alzamiento de Asturias y la guerra civil he estado siempre en medio de la refriega, aunque en lo que se refiere a la guerra civil cada español estuvo, creo yo, en cada instante en el centro de cada acontecimiento. Sin embargo, como no pertenezco a ninguna congregación secreta ni pública, no me beneficié con ninguna de las victorias parciales que tuvimos y menos con las derrotas. Todo eso no quiere decir que yo no haya actuado en 1934-36 cerca de los de Moscú y por cierto con una lealtad a toda prueba porque desde el primer día hasta el último de nuestra corta relación les expuse todas mis discrepancias. No conseguimos resolverlas y me alejé lo mismo que me había acercado. Eso de que estuve en el Partido y me echaron son cuentos de vieja *ad majorem Vodzi gloriam*. Si fuera verdad, lo diría, porque hace muchos años que eso no constituye para nadie un motivo de vergüenza, sino todo lo contrario.¹³

Siguen otras manifestaciones de anticomunismo y antifranquismo que a estas alturas es mejor pasar por alto después de tanto derrumbe dictatorial de signo diestro y siniestro. Pero lo que sí vale la pena recoger más adelante es la frase en que nos explica el porqué de ser él imán de las iras de sus «colegas» de creación literaria y críticos literarios, que en otro lugar comentamos bajo distinto ángulo:

¹³ Ramón J. SENDER, *Los cinco libros de Ariadna*, Ed. Ibérica, Nueva York, 1957, pp. VI-VII.

Creo que no puedo ver ni sentir políticamente. [...] Tampoco mis experiencias de juventud fueron políticas. Ignoro lo que es una asamblea de partido o una reunión de célula. Pero sé que el poeta y el político son especimens [sic] opuestos e inconciliables y que las cualidades del uno y del otro se repelen. Cuando me he acercado a la política me he conducido como poeta (resultaba así un animal indefinible) y entre los escritores me consideraban a menudo un político. Unos y otros se engañaban y se irritaban al sentirse engañados. Pero un escritor no puede evitar la circunstancia social. Para mantenerse insensible a los problemas sociales de nuestro tiempo hay que ser un pillo o un imbécil.¹⁴

Está dicho todo y sobran comentarios. Pero, para mayor precisión, lo que sigue:

En ningún caso he sentido la menor tentación de entrar en un corro deslindado y definido, aunque en todos ellos conservo amigos. Los anarquistas son los que individualmente me parecen más cerca de mí. Individualmente prefiero el inocente iluminado. O el energúmeno decepcionado, pero no escéptico. Uno sólo se entiende con los hombres de fe. Deseo con toda mi alma volver un día al lado de los ilergetes aunque sé que cualquiera que sea el rumbo de mi vida cuando regrese me mirarán con cierta familiaridad zumbona. Seremos los «indianos». Los que huimos de España y no supimos ayudarles decisivamente desde fuera.¹⁵

Aquí parece darnos la razón cuando lamentábamos el divorcio (no quiero decir traición, todavía) perpetrado por los intelectuales españoles para con su pueblo, aunque aquí se refiere a una movilización de las otras intelectualidades y fuerzas de izquierda fuera de España también. Pero veámosle remachar en el mismo clavo:

Todos somos culpables de lo que pasó en España. Unos por tontería y otros por maldad. El hecho de que la tontería esté de nuestra parte (de parte de los mejores) no nos salva ni ante la historia ni ante nosotros mismos.¹⁶

Así ha sido. Con tantos «genios» del 98, del 14 y del 27, sólo tres o cuatro —Sender el primero por ser el más notable y notorio— se molestaron en entender y participar con la punta de lanza más inspirada y generosa del pueblo español en su lucha contra las irónicamente llamadas «fuerzas vivas» de la negra España.

¹⁴ *Ibidem*, p. VIII.

¹⁵ *Ibidem*, p. XI.

¹⁶ *Ibidem*, pp. XII-XIII.

Una manera de entender eso que llaman patria en Sender se nos da en el siguiente párrafo:

Si en España destruyeron según dicen mi identidad, he hallado otra ciudadanía y naturaleza civil. Ser mexicano o argentino o venezolano o ecuatoriano es ser español dos veces. Por serlo y por la renuncia altruista y el trasplante. [...] Para mí no existe la nación, sino el territorio y el mío es Aragón y a él me atengo. Por lo demás, en el mundo de hoy nada de eso tiene mayor importancia.¹⁷

En resumidas cuentas, el compromiso de Sender se demuestra en la medida en que ostenta mayor lucidez en las zonas más ambiguas y mayor resistencia al poder del sofisma y del engaño, que no otra es la misión de todo escritor, máxime si ejerce de intelectual en el sentido aranguriano.

SENDER ANTE Y SOBRE SU OBRA

Para mí Sender ha estado siempre polarizado en su obra por un mismo complejo de ideas esenciales –con los naturales procesos de metamorfosis, evolución y reparaciones de la erosión del tiempo vital a la intemperie, todo esto impuesto por la marcha de las actualidades interiores y exteriores, llámense historia o discurso mental–. Los cambios en Sender (porque todo el mundo es *metablético*) se han venido dando en profundidad, complejidad y extensión, pero apenas en temática y naturaleza, índole o carácter. Así que cuando era un novelista «obrerista», «revolucionario-proletarista» y demás sambenitos que los «fans» del compromiso político le han pegado al «primer Sender», no era menos artista por eso, sino muy intencionalmente el novelista creador de su mundo pensado y de su propio universo novelesco, siempre parabólico de tesis y estructuralmente mágico-realista. Pero démosle ya la palabra sobre este punto, que es la suya la que vale.

Este libro tiene un carácter inusual que podríamos definir con una expresión igualmente infrecuente: memorias apócrifas. Es decir, para mayor exactitud: *verdaderas* memorias apócrifas. [...]

Eso no quiere decir que este libro no sea genuinamente mío.

Incluso como libro de memorias. Lo que pasa es que la mayor parte de las cosas que cuenta no sucedieron sino –por decirlo así– esencialmente. Eso no es raro en mi modesta obra, ya que el realismo de mis narraciones es un *realismo de esencias*, como decía Julia Uceda en *La Revista de Occidente* en un buen ensayo crítico.¹⁸

¹⁷ *Ibidem*, pp. XIII-XIV.

¹⁸ Ramón J. SENDER, *Monte Odina*, Ed. Guara, Zaragoza, 1980, p. 17.

Sender se refiere al artículo «Realismo y esencias en Ramón J. Sender»,¹⁹ en el que la profesora y excelente crítica literaria abunda en nuestro tan reiteradamente expresado postulado del esencialismo en Sender, ya desde mi tesis sobre el escritor²⁰ hasta mi «Introducción» a la edición crítica de *Imán*,²¹ pasando por mi libro *La verdad de Sender*.²² Tal vez baste transcribir aquí, como testimonio de nuestra coincidencia con el juicio de Julia Uceda, el final de este librito últimamente nombrado en que decimos: «Con esta novela (*La esfera*, 1969), que ha rehecho varias veces y viene a ser el resumen filosófico-poético de toda su obra, ha querido Sender contribuir decididamente a enriquecer el entendimiento *de y entre* los hombres, y en especial: *de y entre* los intelectuales. Ahora bien, viniendo de Sender no esperen enriquecimientos de forma ni detalle, sino de *esencialidades*, porque para mejorar el detalle, la gestión, el trámite, lo incidental, ya están los políticos, administradores, sociólogos, sicólogos, economistas, abogados, médicos, guardias urbanos y alguaciles de toda laya. Al mismo tiempo, la *esencialidad* de *La esfera* es futurizable, susceptible de empujar más y más el horizonte humano y de hacerle rebasar constantemente la línea de azimut de cada presente. Que es en lo que consiste el arte».

Sobre la novela frente al teatro y el cine, comenta Sender:

La ventaja y el privilegio del teatro y del cine sobre la novela consiste en que aquéllos no necesitan ser verosímiles, porque son actuales en presencia. La presencia de los actores vivos nos da esa realidad verdadera que nuestra atención de espectadores exige. [...] La desventaja del teatro en relación con la novela consiste en la estrechez de sus leyes genéricas. [...]

En el cine, la desventaja en relación con la novela desaparece. Tiene el cine la misma extensión de ámbitos en tiempo y espacio.²³

Porque lo visual [refiriéndose a *Lolita*, llevada al cine] acompaña y fortalece a la imaginación. No está hecha la *imagen* para la *imaginación*.²⁴

Brillante idea ésta, no menos brillantemente expresada, que me invita a invertir el famoso eslogan de la publicidad audiovisual «más vale una imagen que

¹⁹ Julia UCEDA, «Realismo y esencias en Ramón J. Sender», *Revista de Occidente*, serie 2, t. 28, n.º 82 (enero de 1980), 39-53.

²⁰ FRANCISCO CARRASQUER, «*Imán*» y la novela histórica de Ramón J. Sender. Primera incursión en el realismo mágico senderiano, tesis doctoral defendida en la Universidad de Amsterdam el 25 de junio de 1968, Zaandijk, J. Heijris, 1968.

²¹ FRANCISCO CARRASQUER, «Sender entero ya en *Imán*», «Introducción» a *Imán*, Huesca, I.E.A., Col. «Textos Larumbe», 4, 1992, IX-CLXXXVI.

²² FRANCISCO CARRASQUER, *La verdad de Ramón J. Sender*, Leiden-Tárrega, Ed. Cinca, 1982.

²³ Ramón J. SENDER, *Monte Odina*, op. cit., p. 96.

²⁴ *Ibidem*, p. 97.

cien palabras», porque es evidente que lo contrario es cierto, ya que de la palabra nos brotan más de cien imágenes a cada uno, y no una sola para todos... ¡Qué miseria esa imagen solita para el consumo multitudinario comparada con la infinita riqueza de la imaginación!

No podía faltar una alusión más a la obra de su admirado maestro Ramón M.^a del Valle-Inclán, concretamente de su invención del esperpento:

Pero el esperpento valleinclanesco (el lector debe recordarlo) no deforma las cosas por el gusto de lo grotesco, sino que a fuerza de acumular esos efectos grotescos obtiene síntesis poéticas.²⁵

Esto en lo formal, convendría yo. Pero en el fondo, ¿no es lo que persigue Valle-Inclán: provocar una imagen positiva con una negativa, a base de ácidos corrosivos y sales emulsionantes como en el revelado? Por algo decía Salinas en su tratado de literatura española: «Extraño moralizador –Valle-Inclán– sin sermón ni sentencias; tanto que casi nadie le nota que lo es, que sus fantoches obran de ramales de disciplina; y el mundo del esperpento es –otro cuadro tremebundo de las ánimas– gesticulante aviso y enseñanza de extraviados».²⁶

Y por fin, una confesión hacia el diablo como para darme de paso la razón cuando afirmo que el realismo de Sender es mágico, aunque también caben otros atributos, como el de Uceda, o el superrealismo, el impresionismo, el expresionismo y el naturalismo al otro extremo:

Los indios de New México dicen que en sus artes –escultura, pintura, tapicería, alfarería– dejan siempre alguna imperfección a propósito, para que por ella salga el diablo que está escondido en la materia. El diablo que duerme en la piedra, en la madera, en el barro, es invitado a salir cuando a una figura le hacen una mano con tres dedos o a un rostro le ponen un solo ojo en medio de la frente. A mí me gusta también dejar en mis escritos, como hacen los indios, una ventana abierta para que el diablo salga si quiere. (El diablo de la perfección). En cuanto a la técnica gusto de la que menos se ve. La tendencia a perfilar el detalle no es barroquismo, sino una inclinación dramática y amorosa por las cosas pequeñas y transitorias en las que me gusta bucear y destacar lo más genuino y permanente.²⁷

Para terminar con este tema, me parece que podrían ser un cierre de oro estas frases casi a continuación de lo últimamente transcrito y que constituyen una doble clave (formal y de cosmovisión) de nuestro autor:

²⁵ *Ibidem*, p. 97.

²⁶ Pedro SALINAS, *Ensayos de Literatura Hispánica*, Madrid, Aguilar, 1961.

²⁷ Ramón J. SENDER, *Los cinco libros de Ariadna*, op. cit., pp. XIV-XV.

Un defecto que podría ser menor [y se refiere a sí mismo y su obra] es la tendencia a usar voluptuosamente del color. No es una voluptuosidad tan acusada como en otros españoles a quienes aplaudo y admiro (no tanto como en Valle Inclán o en Miró) pero así y todo, esa tendencia contradice al silencio interior que quisiera expresarse en formas más ascéticas. En todo caso, uno es como lo han hecho y esa voluptuosidad es legítima. Si se reflexiona un poco, se verá que no es tanto el gozo del color, como el de la luz. Me gusta abusar de la luz sobre superficies frías y colores «pasivos». El amor es el deseo de la forma. El universo está trabajando en esa dirección desde sus orígenes. La música es la forma del silencio y el color la forma de la luz. El pensamiento es la forma de la muerte cuando es certidumbre, y de la inmortalidad –del «devenir»– cuando es fe no comprobada con la realidad y tal vez no comprobable.²⁸

LA FILOSOFÍA DE SENDER

Del gozo de la luz en su obra, bien podríamos pasar por ese puente a la otra orilla del pensamiento senderiano con este párrafo:

Todos estamos obligados a dar forma al silencio y a la luz, esos dos puntos de partida que Dios nos ofrece para que con ellos le ayudemos a poblar la nada y a redimirnos y a redimirle a él en cierto modo del horrendo caos de los orígenes. Esta creencia es religiosa. Religión y poesía son una misma cosa. Novalis ha dicho que la religión es poesía práctica y para un español la sangre derramada (primer rito de las religiones) y la canción que la sucede son el resumen de la historia de toda la humanidad. Sangre, religión y poesía (pasión, ensueño y canción) son cosas de las que el español entiende. Nuestra religión es el hombre. Y sus virtudes aquellas en las que todos los hombres podrían coincidir. Algunas de esas virtudes para muchos serán objeccionables. En su derecho están.²⁹

Si repasamos, resumiéndolo, nuestro careo de Sender con los filósofos importantes que sospechamos tienen con él algún parentesco directa o indirectamente, expuesto ya en nuestro trabajo «La parábola de *La esfera* y la vocación de intelectual de Sender», resulta que:³⁰

- *Pitágoras* podría pasar por ser uno de los primeros maestros en segundo grado de Sender, ya que a ambos les cautiva el misterio, son los dos de una intuición infatigable y amantes a la vez de la armonía resultante de fuertes contradicciones superables.

²⁸ *Ibidem*, p. XV.

²⁹ *Ibidem*, p. XVI.

³⁰ Careo publicado en su versión definitiva en mi libro *La verdad de Ramón J. Sender, op. cit.*, pp. 85-124.

- *Simón el Mago* y su gnosis mágico-vulgar ha sido objeto de muchas alusiones en la obra novelística y ensayística de Sender; así como difiere de un *Mani* por no ser en Sender la sustancia (Sur) la que se opone al bien (Norte), una y otro indiferentes además, sino que para Sender son estos dos polos los que hacen realidad, como los eléctricos hacen energía.

- *Descartes* se contrapone al pensamiento de Sender en cuanto éste no admite la escisión de Cartesius entre espíritu y materia, cuerpo y alma, como tantas veces lo expresa Sender desde una posición contraria o monista, y valga un ejemplo:

Saila se sentía feliz y quiso aprovechar aquella disposición para «pensar con la razón», con aquella razón de la que estaba tan fatigado. Pero no podía. «Quisiera pensar con el codo, con los tobillos». A veces creía que era de ellos desde donde venían sugerencias confusas pero poderosas que dominaban todos sus restantes estímulos.³¹

- *Parménides*. De este gran filósofo del ser tiene muchos filosofemas de derivación y por extensión Sender en su obra, que por algo hemos dicho siempre cuán esencialista es Sender. Empezando por la figura de la esfera con que titula su novela más filosófica, puesto que Parménides es el primero que emplea la esfera como símbolo de toda una cosmogonía, aunque Sender confiesa que no la toma de Parménides:

La primera intuición de la esfera la tuvo uno de tu raza en España y en plena Edad Media: Aben Tofail.³²

- Es lo que le dice Saila a Eva. Quiere decir, no obstante, el primero en hacer de la esfera, no sólo un símbolo cosmológico, sino también místico. Pero la metáfora de la esfera ha sido figura muy socorrida como recurso simbólico: por pitagóricos y neopitagóricos, por Platón («Timeo»), Anaxágoras, Plotino («sfaira noete»), neoplatónicos, Giordano Bruno, Nicolás de Cusa, Pascal...

- Sí, con *Pascal* coincide Sender hasta el punto de que esta frase pascaliana, «La divinidad es una esfera cuyo centro se halla por doquier y la circunferencia en ninguna parte», podríamos atribuísela a nuestro autor aragonés, de no haber sido advertidos de su paternidad correspondiente al gran escritor y genial pensador jansenista de Port-Royal Blaise Pascal. Pero hay otros puntos de coincidencia entre ambos: las razones del «corazón» y la paradoja de que «no se busca a Dios para encontrarlo, sino por haberlo encontrado». En cambio, no se aviene Sender fácil-

³¹ Ramón J. SENDER, *La esfera*, Ed. Aguilar, 1969, p. 46.

³² *Ibidem*, p. 224.

mente al «pari» pascaliano; véase, si no, lo que dice el escritor a este respecto en «Examen de ingenios. Los noventayochos». ³³ Esta celeberrima *apuesta* –gesto trágico-heroico aparte– le debe de haber parecido siempre a Sender un recurso muy propio de la doble afición francesa a camuflar la idea del provecho y a escamotearla con sofismas o agudezas («d'esprit»), prescindiendo de que, en Sender, la idea de la salvación no desempeña ningún papel *personal*, puesto que en el sistema ontológico senderiano se empieza ya por negar a la persona.

- *Plotino*. Con la idea central de este pensador cuadra más la no central de Sender, a saber, que la unidad es la *doble* expresión de perfección y realidad. Todas las citas que podríamos sacar de *La esfera* sobre la intrínseca unidad del mundo y del hombre, de los tres reinos naturales... o contra la diferenciación de los seres por obra y desgracia de la civilización, van de par con la fórmula plotiniana: «Lo Uno es fundamento de todo ser, realidad absoluta y, a la vez, absoluta perfección» (salvada la doblez senderiana de lo real minando la perfección). Otra idea afín a Plotino es la justificación que éste hace de los males como necesarios componentes de la totalidad armónica del universo. La diferencia de matiz está en que Sender concibe el mal potencialmente como bien, admitiendo una conversión posible del menos al más. Los lectores de Sender recordarán con qué insistencia emplea en sus obras la bella metáfora del navegante valiéndose de los vientos contrarios (y que nosotros hemos trasuntado también reiteradamente con el símil algebraico del $- \times - = +$). En lo que ya no le sigue el aragonés al pensador egipcio es en su emanatismo neoplatónico (horro de todo dramatismo humano); ni tampoco en la idea de purificación del sabio. Lo Uno, para Sender, no es ningún castillo que conquistar (y menos por el ejercicio de la intuición intelectual).

- *Servet*, de quien se proclama Sender nada menos que descendiente (de sangre) y a quien admira como sabio y como santo rebelde y mártir. Esto aparte, hay en Servet antecedentes muy senderianos: su curiosidad insaciable por saberlo todo y si puede ser de primera mano, aceptando la verdad de donde venga, sin examinar su dentadura ni su pedigrí, lo que entraña independencia de carácter y de mentalidad; valor para arrostrar peligros y bajar igual a las espeluncas que subirse a un aerostato (real o de ficción, inventado a ser posible); sexto sentido para el misterio y por encima de todo para lo trascendente, es decir: espíritu religioso sin iglesia, ética comunitaria sin tablas de la ley y, sobre todo, sin cánones. En fin, tan sólo por ser Servet un precursor, siquiera balbuciente y a lo mejor sin plena conciencia (creo yo), del panteísmo spinoziano, ha de sentarle bien a Sender.

- *Spinoza*. En efecto, Baruch ha sido para Sender un difuso pero universal «maître à penser». Y como buen discípulo, no sólo lo ha seguido, sino que en alguna medida el conocimiento intuitivo y directo de Spinoza se prolonga en Sender hasta límites de conocimiento innato y total. Y la acción de contemplar directa e

³³ Ramón J. SENDER, «Examen de ingenios. Los noventayochos», New York, 1961, p. 176.

intuitivamente como acto de conocer del Espinosa holandizado, se hace un «saberlo todo primigenio» en el californizado maño. Más aún: bien sabido es cuánto gusta Sender de repetir el principio spinoziano de que «todo ser tiende a persistir en su ser»; pero en la filosofía senderiana (vg. en *La esfera*) esa tendencia se convierte en lucha del ser contra la nada que constantemente le amenaza. De la «realidad perfecta» de Spinoza a decir, como afirma Sender, que cosmos, vida, verdad, misterio, belleza, amor y Dios todo es uno y lo mismo, no hay más que un paso. Así como asegurar que la «Natura naturata» no es más que una cara de la «Natura naturans» es casi decir que «nada necesita del tiempo para prosperar»³⁴ o, como escribe antes en la misma obra, «nada hay vivo, más que el presente».³⁵ No podemos extendernos aquí en dilucidar expresiones crípticas de Sender, tales como ésta: «... las cosas y los seres llevados de su sed de trascender, vuelven a sus orígenes inevitablemente, después de haber pasado por sus propias negaciones», porque, de traducirlas al lenguaje técnico de los filósofos, tendríamos que optar por una de las varias acepciones del trascender; pero, para terminar con la orientación spinozista de Sender, demos esta última cita: «A Santayana le gustaba el panteísmo de Spinoza como la forma más acabada de acercarse un espíritu libre a la idea de Dios. Yo también pienso igual en eso».³⁶ Y de paso hemos relacionado a Sender con Jorge Ruiz de Santayana Borrás, el filósofo español tan anglicanizado que ha escrito su mejor soneto en inglés y sobre quien ha escrito Sender en varios lugares, pero sobre todo en el ensayo recién citado.

Queda claro, pues, que Sender no es dualista ni a lo maniqueo ni a lo cartesiano, sino monista a lo Parménides-Plotino-Spinoza.

Ahora, entre existencialista y esencialista, ¿qué es Sender? Siempre hemos afirmado que Sender es esencialista de arriba abajo. «Como buen aragonés –decíamos en otra ocasión– a Sender lo que le interesa por encima (y por debajo) de todo es el meollo, el piñón, el cogollo, el hueso, la *sustancia* (palabra clave en la estimativa popular aragonesa)».³⁷ Y si la esencia es el qué de las cosas, bien claro está en *La esfera*: «Para Saila la esfera es el qué final».³⁸ Pero vayamos por partes:

1) es existencialista, sin embargo, porque no pospone la existencia a la esencia (ni al revés);

2) porque toda su reflexión parte de su propio yo, y

³⁴ Ramón J. SENDER, *La esfera*, op. cit., p. 29.

³⁵ *Ibidem*, p. 20.

³⁶ Ramón J. SENDER, «Examen de ingenios. Los noventa y ochos», op. cit., p. 176.

³⁷ Francisco CARRASQUER, *La verdad de Ramón J. Sender*, op. cit.

³⁸ Ramón J. SENDER, *La esfera*, op. cit., p. 69.

3) porque hace entrar siempre en esta reflexión algo irracional. Es existencialista más aún por *actitud* que por teoría, si reconocemos en Sender todas estas características propias de los existencialistas: subjetivismo, autenticidad como criterio de verdad, necesidad de la libertad, situación única en el vivir y convivir, derecho y deber de la decisión en todo momento, compromiso, soledad/compañía alternándose, conciencia de estar en el mundo como arrojado y de estar abocado a la muerte sin salvación. En cambio, es ajeno Sender a temas de repertorio tan existencialista como: finitud, contingencia, enajenación y elección por imperativo categórico. Por todo esto es por lo que Sender protesta de que le etiqueten de existencialista, aunque le haya puesto la etiqueta un crítico tan perspicaz y competente como Sherman H. Eoff.³⁹ Así como protestaba también Martin Heidegger, por estar asimismo más interesado por lo ontológico que por lo existencial (pues, para Heidegger, lo existencial no es más que un medio hacia lo óntico). Desde semejantes posiciones esencialistas, no deja de ser un enigma la proposición que se desprende de esta frase de Sender kierkegaardiana si las hay: «Parece una monstruosidad decir que Dios vive nuestra angustia, pero así es».⁴⁰

- *Schopenhauer*. Como admirador de Gracián que fue, tiene ganadas este filósofo germano en Sender todas las simpatías, pero además hay coincidencias entre el autor de *El mundo como voluntad y representación* y el de *La esfera*. Por ejemplo: en el epígrafe (en cursiva, como los otros largos epígrafes que abren cada uno de los capítulos de *La esfera*, a modo de frontispicios filosóficos en alas de la poesía), al frente del cap. VII se repite siete veces la expresión «voluntad de fe», una voluntad además hecha «con la esencia misma de la realidad de la que nace y no puede sino crecer en lo que, por estar dentro de su esencial ser, está en el universo en el que vive».⁴¹ Claro que no es la misma voluntad la de Schopenhauer que la senderiana «de fe», pero es evidente que puede ésta nutrirse de aquélla. Y si avanzamos un poco más por la vía del filósofo de Danzig, veremos cuán cerca está Sender de su pensamiento cuando aquél dice que la voluntad, al llegar a tener plena autoconciencia, puede renunciar a sí misma y resignarse a una actitud de ascetismo, y hasta de autoaniquilación; o cuando el filósofo boreal asocia a este negativismo de la voluntad de vivir la noción budista del Nirvana, en la que cada ser vuelve finalmente a la identificación con el todo y a la pérdida de su individualidad. Porque, ¿no es Sender quien ha proclamado: «Todo camina a su propio no ser»?⁴²

- *Nietzsche*. No ha sido Sender muy nietzscheano, tal vez menos manifiesta que verdaderamente, a lo mejor por no querer seguir la moda de su generación y

39 Sherman H. EOFF, *The Modern Spanish Novel*, New York, 1960, y Barcelona, Seix Barral, 1965.

40 Ramón J. SENDER, *La esfera*, op. cit., p. 248.

41 *Ibidem*, p. 127.

42 *Ibidem*, p. 25.

de la anterior, lo que no quita para que lo fuese más que muchos que se lo autoproclamaban. De buenas a primeras, no podía disgustarle Nietzsche a Sender por razones tan obvias como la de que fuese también gracianófilo y de que hubiese sido quien dijera que «el pueblo español quiere demasiado», aparte de que tiene el autor de *Así hablaba Zaratustra* un arranque schopenhaueriano. Aunque, también a las primeras de cambio, si a Sender podía atraerle la sensibilidad y el sentido de lo heroico, lo trágico y lo dionisiaco de Nietzsche, así como su actitud vitalista a ultranza y su amoralismo trascendente, también podríamos anticipar que la doctrina de Sender parece la más opuesta a la de Nietzsche en lo que a su invento del «superhombre» se refiere, cuando Sender es el inventor de la «hombría», de esa noción que revaloriza al hombre por abajo, y no por arriba como Nietzsche, como un ente de especie indiferenciada contra la diferenciación de la *persona* (la antítesis senderiana de hombría).

No obstante, coinciden ambos de algún modo en un fondo metafísico al que el autor alemán llama «el eterno retorno» («algo que debe repetirse eternamente, como un devenir que no conoce satisfacción, aburrimiento ni fatiga») y que Sender expresa, entre otras numerosas variantes, así: «No hay más que el trascender dentro del presente y por los curvos caminos de un presente que se muerde la cola». ⁴³ Tal vez, y para resumir, pueda servirnos Cristo de línea de demarcación entre estos dos pensadores: para Nietzsche era Cristo una rémora a la plenitud de la vida y un fermento de nihilismo (tal como entendía él este término, por oposición a valor y vitalidad), mientras que para Sender es Cristo el gran prodigio del hombre creador trascendiéndose por él y que, tan sólo por haber sido capaz, el hombre, de esta invención supraética es ya capaz ésta por sí misma de salvar definitivamente a la creatura humana: por la idea de la redención a lo Rembrandt, por el amor a lo San Juan de la Cruz y su correspondiente «medium» o mito de la Eucaristía. Aunque, en resumidas cuentas, Nietzsche ha influido en todos, Sender incluido (algo así como podría decirse del superrealismo, de cuya impronta nadie escapa), porque ¿no hay rasgos bien nietzscheanos en estas frases de *La esfera* y, sobre todo, en las palabras por nosotros subrayadas?:

Porque llegará un tiempo en que la *realidad*, la perfección y la *virtud* serán los atributos más altos de la acción, de una «acción esencial» en la que estarán todos los hombres. Entre tanto, la *moral*, tal como la entendemos, no es más que la *vía muerta de la acción*. La *salvación* por las *negaciones*: yo no mato, yo no robo, yo no *violo*. Pero la realidad es siempre *activa, dinámica y afirmativa*. ⁴⁴

⁴³ *Ibidem*, p. 29.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 242.

• *Rudolph Otto*. Lo menciono por seguir a Eoff en su citado trabajo. Pues sí, con Otto coincide Sender por el concepto puesto en universal circulación de lo *numinoso* (en su *Das Heilige*). Es un concepto tan difícil de definir como podría ser un ente entre cielo e infierno, es lo misterioso, tremebundo, a la vez; lo perverso y majestuoso, lo venerable y fascinante, lo sublime y desafortado, lo solemne y absoluto. Pero lo numinoso en Sender va más allá, en lo abstracto y en lo concreto, que en Otto y está visto, senderianamente, como un filtro para poder seguir viviendo y muriendo, y no para vegetar intoxicados y pasar la otra vida en los limbos.

• *Kierkegaard*. Tiene de común con Sender su antihegelianismo y, de diferente, que Sender no se funda tanto en la subjetividad como vía de verdad y es más especulativamente esencialista. A una van, en cambio, en tributar sendas loas a la paradoja, si bien en Kierkegaard como petición de principio y en Sender como resultado discursivo o aforismo sintetizador. Lo curioso es cómo, en *La esfera* mismo, le imprecia Sender a Kierkegaard, *el imprecador*, en estos términos:

El error del cristianismo y de Kierkegaard en esto consiste en que han actuado los dos sobre el espanto mortal de la persona tomándola como una totalidad. Presuponen una persona independiente –bastante diferenciada para suponerse a sí misma libre– que nada puede hacer con su libertad. Y le proponen la fuga por un delirio de una magnificencia arrebatadora. [...] En todo esto el hombre no entraba y por eso Kierkegaard se queda con toda su angustia viva y en pie.⁴⁵

¿Cómo conciliar esto con la frase ya citada a propósito de Heidegger: «Parece una monstruosidad decir que Dios vive de nuestra angustia, pero así es»? Es evidente que esta vuelta de campana se explica por la noción misma de Dios, diametralmente opuesta en uno y otro (Kierkegaard y Sender) desde el punto de vista teológico, mientras que en términos de *teodicea*, Sender sería el vértice al que concurren Kierkegaard y Heidegger.

• *Bergson*. Con Bergson tiene Sender muchos rasgos en común, de los que éste es consciente, aunque no cite mucho nuestro paisano al filósofo de Auteil. Hay, desde luego, en la trayectoria del pensamiento senderiano una cierta andadura bergsoniana. Pero no participa tanto nuestro autor de las ideas de «evolución creadora» y de «tiempo / duración» del judío francés, como de su actitud filosófica de apertura societaria, moral y religiosa y, sobre todo, del absoluto intuitivo de su «élan vital» y, aún más concretamente, de algunas notas de este élan: «la vida es una causa especial sobrepuesta a la materia, que es a la vez instrumento y obstáculo», o aquella otra: «instinto e inteligencia se presentan, antes de su desdoblamiento, como una realidad simple». También la idea de religión «dinámica» de Bergson

⁴⁵ *Ibidem*, p. 169.

tiene su «pendant» en el «infringimiento cristiano» de Sender, así como hay un paralelo en la consideración de ambos de la mística castellana (*Las dos fuentes de la moral y de la religión*, de Henri Bergson, junto a *Tres novelas teresianas* de Sender, por no citar más que una obra significativa). En fin, ambos se han expuesto al reproche de «pandemonismo» irracional por haberse confundido lo irracional e intuitivo con lo demoníaco. Pero de hecho, tiene más de «pandemonista» y de antirracionalista Sender que el autor de la *Évolution créatrice*.

• *Antonio Machado*. Destacamos aquí a Antonio Machado, no sólo por estimar que ha sido un pensador de los más originales de nuestro siglo, sino porque creemos que hay alguna razón para acercar los pensamientos del poeta-filósofo sevillano con nuestro novelista. Y la primera coincidencia es que ni uno ni otro ha querido pasar por filósofo profesional. La segunda es que ambos le han dado una importancia central a la mujer. La tercera, que ninguno de los dos ha desdeñado el humor para expresar su visión del mundo con mayor agudeza y para «despenchar» su expresión humanizada del arte. Pero pongamos ejemplos:

Si yo dejara escrita sin ninguna referencia ni alusión esta frase:

Sólo es común a todas las conciencias el trabajo de desubjetivación, la actividad homogeneizadora, creadora, de esas dos negaciones en que las conciencias coinciden: tiempo y espacio, bases del lenguaje y del pensamiento racional: del pensar cuantitativo,⁴⁶

¿no sería ponernos en un apuro adivinar si es una frase de Machado o de Sender?

Mas nadie –dice Martín– logrará ser el que es si antes no logra pensar-se como no es.⁴⁷

Y Sender dice:

Todo quería afirmarse trascendiendo, pasando a través de su «no ser» temporal a otro estadio de su propia absoluta presencia. Todo camina a su propio «no ser»,⁴⁸

Con lo que la ecuación gnoseológica de Machado se convierte en teleología dialéctica de pronunciada intención ontológica.

Ahora se trata de realizar nuevamente lo *desrealizado*

⁴⁶ Antonio MACHADO, en *Antología de su prosa*, III: «Decires y pensares filosóficos» (ed. de Aurora DE ALBORNOZ), Madrid, Ed. «Cuadernos para el Diálogo», 1971, pp. 72-73.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 62.

⁴⁸ Ramón J. SENDER, *La esfera*, *op. cit.*, p. 25.

sentencia Machado hablando sobre poesía.⁴⁹ Idea ésta con-notable a la tantas veces expresada por Sender, como en esta sincrética versión:

En toda incongruencia hay un asomo de misterio poético.⁵⁰

En ambos casos se entiende poesía como re-creación o re-vivificación de lo anquilosado por el uso y abuso, por la convención y reconvención, de lo muerto por la rutina. Un punto evidentemente a mano en este careo es el de la *nada*. Para Machado es la necesaria justificación del Ser (como la foto necesita del negativo); para Sender es la Nada la razón de ser del Ser, su campo de batalla y su enemigo, a la vez, su «complementario» antagónico, valiéndose sin decirlo del favorito término machadiano. Y en este sentido podría decirse que Sender lleva hasta las últimas consecuencias y confluencias las ideas de Machado, combinando la idea de la nada con la complementariedad. Por ahí se explica un profundo y fundamental pensar común entre estos dos hombres, porque si, por un lado, escribe Machado:

Un Dios existente –decía mi maestro– sería algo terrible. ¡Que Dios nos libre de él!⁵¹

por el otro abunda Sender, por boca de Saila:

Me gustaría decirle a Dios: Sí, la vida, el universo, la inmortalidad, todo eso está muy bien, pero ¿y qué? (Quizá ésa es la única blasfemia y por eso no lo diré nunca, pero confieso que me gustaría).⁵²

–Mi Dios no se define, no está en un ser. Mi Dios cambia.⁵³

Casi todo cambia [admite Antonio Machado por boca de Juan de Mairena, su «heterónimo»] [...] y no digo *todo* a secas, por quitar rotundidad y *absolutes* a mis afirmaciones y, además, porque hay gran copia de hechos insignificantes, como el de haber nacido en viernes, por ejemplo, que los mismos dioses no podrían mudar.⁵⁴

49 Antonio MACHADO, *op. cit.*, p. 64.

50 Ramón J. SENDER, «Prólogo» a mi libro «*Imán*» y la novela histórica..., *op. cit.*, p. XII.

51 Antonio MACHADO, *op. cit.*, p. 116.

52 Ramón J. SENDER, *La esfera*, *op. cit.*, p. 263.

53 *Ibidem*, p. 244.

54 Antonio MACHADO, *op. cit.*, p. 111.

Esta zancadilla que lo concreto le hace a lo abstracto es característica de ambos autores, con la diferencia de que estos efectos de humor filosófico en Machado son siempre más salerosos, como corresponde a un sevillano tan fino, y los de Sender suelen tener una entonación más bronca (lo «bronco» y lo «ibérico», una correlación que sugiero para una tesis doctoral..., y nada más ibérico en el sentido de bronco que lo aragonés).

Hay que decir que Machado se queda todavía con Spinoza y Bergson, mientras que Sender los rebasa a los dos en la concepción de Dios y del tiempo, respectivamente:

Imaginemos –decía mi maestro Martín– una teología sin Aristóteles, que conciba a Dios como una gran conciencia de la cual fuera parte la nuestra, o en la cual –digámoslo *grosso modo* y al alcance de vuestras cortas luces– todos tuviéramos enchufada la nuestra. En esta teología nada encontraríamos más esencial que el tiempo; no el tiempo matemático, sino el tiempo psíquico, que coincide con nuestra impaciencia mal definida, que otros llaman angustia y en la cual comenzaríamos a ver un signo revelador de la gran nostalgia del *no ser* que el *Ser Supremo* siente, o bien –como decía mi maestro– la gran nostalgia de lo Otro que padece lo Uno. De esta suerte asignaríamos a la divinidad una tarea inacabable –la de dejar de ser o de trocarse en lo Otro– que explicaría su eternidad y que, por otro lado, nos parecería menos trivial que la de mover el mundo.⁵⁵

Dios no sabe que es Dios. Si lo supiera ya no sería sino una estéril experiencia más. Por eso, nosotros, que recibimos de Él nuestra sustancia y nuestra esencia, llegamos a saber de Él más que Él mismo. Y por eso morimos. (Para la teoría de la esfera).⁵⁶

El tren iba a otro lugar en cada milésima de segundo. Rumor de palabras, silbidos de trenes, nubes lejanas, árboles sacudidos por el viento, todo va frenéticamente a la hora próxima. Muchedumbres e individuos con sus curiosidades, sus ambiciones, sus pasiones, sus sueños, vuelan para entrar en el ámbito virgen de la hora próxima en la que esperan cumplirse. Pero ésa es una ilusión. Nada avanza, nada crece, nadie penetra en la hora próxima. No hay «hora próxima». No hay más que el trascender dentro del presente y por los curvos caminos de un presente que se muerde la cola. Si pudiéramos cortar el tiempo en sección no interrumpiríamos más que la ilusión de un movimiento. Y ningún hecho, ninguna vivencia quedaría cortada porque *nada necesita del tiempo para prosperar*.⁵⁷

55 Antonio MACHADO, *op. cit.*, p. 121.

56 Ramón J. SENDER, *La esfera, op. cit.*, p. 284.

57 *Ibidem*, p. 29. El subrayado es nuestro.

Muchas son, demasiadas para este lugar, las citas que podríamos aportar con miras a establecer las coincidencias del pensamiento machadiano en Sender, coincidencias que, hasta demostración de lo contrario, nos parecen puras, sin recíproca o unilateral influencia (porque cuando aparecen las prosas de Machado en la edición de Losada es ya en 1943 y en ese año ya estaba rodando el piñón pensante de *La esfera* bajo la etiqueta de *Proverbio de la muerte* hacía cuatro años). Quizá sea oportuno terminar con una coincidencia totalizadora: el gusto por utilizar las contradicciones y el sentido aguzado de la paradoja para levantar siquiera una punta del velo del misterio. Concretamente, sobre la magia, Machado escribe:

Partiendo del pensamiento mágico de Abel Martín...⁵⁸

Y Sender:

Saila decía que no. Que todas las cosas de la vida eran regidas por la magia y el misterio.⁵⁹

• *Merleau-Ponty*. Con este pensador, por desgracia poco conocido aún en nuestros pagos, tiene Sender –sépallo o no– más de un punto de contacto: 1) su común base de partida concretista; 2) la idea de conciencia-cuerpo; 3) la libertad como algo que se hace *concretamente* en el mundo, y 4) la interpretación de los datos del mundo como *signos* de una unidad que deberá *inventar* el nombre para dar sentido a su existencia y a su inserción en el ser. Es más, los signos así *perseguidos* son nudos de significaciones no permanentes ni dados de una vez para siempre, sino en trance de hacerse y *deshacerse* dentro de la trama de la experiencia y del saber. Esta unidad de la experiencia y del saber postulada por Maurice Merleau-Ponty la extrema Sender sobre el punto anterior merleau-pontyano de la *conciencia-cuerpo* hasta creer en un saber innato e infuso:

Mi cuerpo no podría andar si tuviera las caderas desarticuladas, ni tampoco yo podría vivir si hubiera en mis nociones demasiadas zonas oscuras. Pero mis sentidos lo sabían todo cuando nací. [¿No nos da aquí la síntesis de índole *práctica* de la percepción según el autor de *Phénoménologie de la perception* (1945)?] [...] Sólo por eso [aún apuntilla Sender], por saberlo todo, he podido vivir y voy a la muerte...⁶⁰

⁵⁸ Antonio MACHADO, *op. cit.*, p. 176.

⁵⁹ Ramón J. SENDER, *La esfera*, *op. cit.*, p. 176.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 24.

¿No tiene también cierta correspondencia esta frase del que fue profesor del Collège de France: «No existe el hombre interior», con esta otra tomada al azar de Sender: «...la vida interior no es más que la vida exterior esencializada»? Pero lo principal es dejar constancia de que Merleau-Ponty reafirma de modo más sistemático la intuición senderiana de la unificación de todas las doctrinas en una especie de concretismo trascendente y la superación de los límites de las ciencias en una abertura de interpretación «au fur et à mesure» de la vida misma en una sociedad.

- *Camus*. Puede que lo que de buenas a primeras más aproxima Sender a Camus sea la común simpatía por el anarquismo –o más propiamente por el anarquismo español– del autor de *La peste*; pero también coinciden en cierto trayecto del recorrido hacia el absurdo, sin abocar al mismo desagüe. La conciencia del absurdo, para Albert Camus, es la espuela de su razón de ser en el ser de razón que es el hombre. El destino del hombre, alumbrado por la temblorosa y corrosible antorcha de su conciencia, es, para Camus, estar constantemente alerta y en vilo siempre en la brecha contra la injusticia y la mentira, ganándole sin parar terreno al absurdo omnímodo. En cambio, en Sender es el absurdo un componente de conciencia con el que hay que contar *positivamente*. Sender no piensa el mundo en términos tan heroicos ni exasperados como Camus (insostenible por largo tiempo y quizá por eso «quemó» tan pronto su vida y obra), pero fue seguramente este gran escritor hispano-alsaciano-argelino de la *intelligentsia* en la resistencia francesa un buen ejemplar humano de creador para Sender.

Podríamos contrastar el pensamiento de Sender con muchos más portavoces metafísicos y mentores de la filosofía política, pero con los aportados nos parece ya bastante para hacer una tría de lo común, lo distinto y lo original. Si bien nos podría interesar hacer ver, por último, en qué medida el pensamiento senderiano se anticipa a los modernos movimientos de los años 50 y 60. Para este punto concreto remitimos al lector a nuestro ensayo *La verdad de Ramón J. Sender*,⁶¹ limitándonos aquí a señalar las innovaciones que representa Sender en el pensamiento contemporáneo:

—Los *ganglios* como centro o núcleo de la *hombría* (subrayamos las palabras o frases-clave que denotan la idea inédita original):

—Los «ganglios» entroncan con la interpretación de los mitos de Lévy-Strauss y con la oleada de retorno al *chamanismo* y a la religiosidad antiobjetiva de la contracultura. En última instancia, los ganglios de Sender son como los fundamentos en que arraigar y hacer fructificar un renuevo de entendimiento y comportamiento humanos de la mayor profundidad ontogénica y filogénicamente.

⁶¹ Francisco CARRASQUER, *La verdad de Ramón J. Sender*, op. cit., pp. 109-114.

—La «hombría» es la antípoda de «persona». El hombre es el hecho puro. La persona es la vuelta del hecho sobre sí mismo. La persona necesita del tiempo. Pero la hombría desconoce el tiempo. Para el sujeto de «hombría» todo es presente.⁶²

—Los *filtros*. «Esos filtros que actúan en todas las formas de nuestra sensibilidad [ojos-oidos] nos protegen constantemente contra el ataque de la luz, el sonido, las formas. Pero el mayor de esos filtros [y aquí la novedad que me parece absolutamente original] es la inteligencia. La tenemos no para comprender, sino sobre todo para «no comprender demasiado».⁶³

—La *muerte como comprobación* del hecho moral del hombre y *rectificación* de la naturaleza.⁶⁴

—*Suicidio: crimen de amor*. «... estoy tan gustosamente dentro de mi cuerpo —sin saber quién soy— y quiero tanto a la vida —sin saber lo que es—, que mi suicidio será como un crimen de amor».⁶⁵

—«Si yo acabo, conmigo acabará todo el dolor del mundo». *¡Qué fácil, aquella tendencia a acabar!* "Por eso se mata en la guerra, sin dificultad, porque matamos a nuestra propia imagen y tenemos en cierto modo esa impresión de *destruir algo que forma parte de nuestra presencia*".⁶⁶

—«Amemos nuestros ganglios que saben más de nosotros mismos que nuestra razón. *El hombre sabe mucho más que lo que cree saber* y esa sabiduría inexpresada está en lo ganglionar».⁶⁷

—«¡Qué maravillosa aventura está corriendo Dios en cada uno de nosotros».⁶⁸

—«Todos quieren entender la vida, pero *no hay más vida verdadera que ese esfuerzo de nuestro entendimiento*».⁶⁹

—«La vida está bien, pero yo creía otra cosa. Sin embargo, la verdadera vida está en esa fe con la que yo creía la otra cosa».⁷⁰

—«Mi lema, Eva: *por el conocimiento a una ignorancia creciente*».⁷¹

62 Ramón J. SENDER, *La esfera*, op. cit., p. 97.

63 *Ibidem*, p. 9.

64 *Ibidem*, p. 27.

65 *Ibidem*, p. 20.

66 *Ibidem*, p. 21.

67 *Ibidem*, p. 210.

68 *Ibidem*, p. 272.

69 *Ibidem*, p. 273.

70 *Ibidem*, p. 274.

71 *Ibidem*, p. 275.

—«El conocimiento no es más que la lucha por el conocimiento».⁷²

—«Yo no he sido un verdadero racionalista hasta que he comprendido que es, precisamente, *en los milagros donde se afirman las leyes de la naturaleza*».⁷³ Posición diametralmente opuesta a la de Spinoza, para quien el milagro es la negación de Dios; pero Sender no entiende aquí el milagro como prodigio sobrenatural, sino como natural prodigio dentro del universal prodigio omniabarcante que es la naturaleza toda.

—«Admirar no es amar. Nos aman por los defectos. El amor verdadero es el esfuerzo necesario para 'digerirlos'».⁷⁴

—«Para nuestros ganglios, la digestión de las religiones, con sus símbolos y sus mitos (pero no con sus credos), es fácil y estimulante».⁷⁵

—«La aspiración de todo el mundo a la felicidad, sabiendo que es imposible, es más *religiosa* que todos los ascetismos».⁷⁶

—«Toda acción es su propio símbolo y *el de la acción contraria*».⁷⁷

—«La fe nació antes que el milagro».⁷⁸ Con lo que se ve lo que queríamos decir antes: que Sender entiende el milagro, no como prueba y refuerzo de la fe, sino que el milagro viene después de la fe como un epifenómeno de la misma.

—«*La rosa es el ocio de Dios*, se podría decir, y el aroma es el ocio de la rosa. En cuanto al azar es la gran aventura de la perfección de la realidad. La realidad afronta sus grandes riesgos para obtener *la obra maestra: el azar*».⁷⁹ La primera frase es poesía pura, pero una poesía que avanza por los horizontes del conocimiento, como quiere José Ángel Valente; y ese conocimiento no tiene por qué ser críptico, sí parecerlo. Así como esa «realidad» que arriesga por la obra maestra que es el azar puede muy bien ser la vida y, naturalmente, con mayor razón, la vida del hombre, puesto que para que haya riesgo ha de haber conciencia, así como para que haya conciencia de azar ha de haber previamente conocimiento efectivo de algún orden causal o causante.

—«*La civilización* —decía Saila, muy seguro de sí, viendo la decepción de la mayoría— *va haciendo del buen hombre un malvado escéptico* preso en una

72 *Ibidem*, p. 276.

73 *Ibidem*, p. 282.

74 *Ibidem*, p. 182.

75 *Ibidem*, p. 100.

76 *Ibidem*, p. 284.

77 *Ibidem*, p. 285.

78 *Ibidem*, p. 285.

79 *Ibidem*, p. 273.

jaula de ideas *morales*». ⁸⁰ Uno se espera que sea jaula de barrotes alicortantes, pero no, *morales*, más allá de la libertad del mercenario y más acá de la anquilosis mental.

—«Soy un águila verdadera, sólo que con vértigo». ⁸¹

LO ARAGONÉS EN SENDER

El primer capítulo del libro de Ramón J. Sender titulado *Solanar y lucernario aragonés* trata de «Aragón y los aragoneses», ⁸² así que cae de lleno en nuestro tema, aunque no de dentro afuera, como él hace, sino de fuera adentro, desde el tema a nuestro autor.

Empecemos por ver cómo define Sender a su tierra y a sus paisanos. En sustancia, para Sender, el aragonés se distingue por su individualismo y por su talento liberal. Y hacia el final del artículo de referencia, el escritor se acoge a un famoso apotegma del gran filósofo Kant, según el cual la belleza estaría reñida con lo sublime, y dando por sobreentendido que el aragonés no tiene que ver con lo primero pero sí con lo segundo Sender acaba diciendo que se queda «preferentemente con el aragonés feo y sublime», antes que, por ejemplo, con el francés bonito y frívolo, pongamos por caso, por no tocar otras regiones de Iberia siempre peligrosas de comparación.

En eso hay para andar y desandar, claro. Popularmente se habla de la «nobleza baturra», por un lado, y por otro de «brutos, pero nobles», que no es lo mismo que «nobles, pero brutos». Lo primero sería tanto como reconocer que los aragoneses son como diamantes; pero lo segundo que son como caballos cimarrones.

En realidad, Sender no se sale aquí de las dos categorías que pueden adscribirse igualmente a todo español, dicho sea generalizando, por descontado. Pero en estos intentos de abordar y hacer presa en definiciones étnicas eficaces, no hay más remedio que atreverse a errar por aproximación y esperar a que la aproximación tenga visos de abarcar al mayor contingente posible. Luego esa doble caracterización senderiana podría ser muy bien una cuestión de grado, que es de lo que yo creo que se trata siempre. Después de haber pasado cuarenta años en el extranjero, puedo decir que, en efecto, todos los hombres somos sustancialmente iguales y sólo diferimos de más o menos esto o lo otro. Por lo demás, esos dos rasgos étnicos característicos de los pobladores de Iberia se dieron en cierto modo ya en Estrabón, geógrafo griego contemporáneo de Jesús de Nazaret, quien habló de los españoles (con perdón del malogrado sabio, nuestro don Ramón Menéndez Pidal, quien nos enseñó que los españoles tardarían aún unos diez o doce siglos para poderse lla-

⁸⁰ *Ibidem*, p. 144.

⁸¹ *Ibidem*, p. 264.

⁸² Ramón J. SENDER, *Solanar y lucernario aragonés*, Zaragoza, Ed. Heraldo de Aragón, 1978, pp. 9-14.

mar así), de los futuros españoles, pues, llamaránse entonces iberos, celtíberos, iberorromanos o bárbaros de las Españas, como gente muy suya, muy enquistada en su individualismo, como muy «disepimictoi», o sea, muy reacios a mezclarse, a amalgamarse... Por algo, pues, el estadista catalán Nicolau d'Olwer dio con esta fórmula para proponer una óptima convivencia entre españoles y entre sus regiones o naciones históricas: «Deseo de unión e imposibilidad de *amalgama*» (ya saben, eso de combinar ese metal tan vivaz que es el mercurio con otros metales). Por lo demás, ya lo tiene todo eso bien expuesto nuestro Joaquín Costa al hablar de la práctica foral aragonesa. De paso, se nos explica así lo del individualismo liberal o lo del liberalismo individualista. En resumidas cuentas, Sender parece por su parte proponernos en ese artículo que seamos menos individualistas y más liberales. Pero tanto lo uno como lo otro necesita un regulador intrínseco que evite los extremos, no sólo peligrosos en potencia, sino francamente nefastos. Si el individualismo no lleva en su propio seno el imperativo de igualdad, puede ser injusto, cuando no criminal; y al igual si el liberalismo se entiende como ley de la selva, como mercado salvaje, algo así como lo que sobreentiende la famosa frase de la izquierda histórica: «Tener la libertad de morirse de hambre». Sabido es que la palabra *liberal* se inventó en España... ¿Quién lo diría?... ¡Con la fama que nos ha echado encima la leyenda negra de inquisidores, oscurantistas, cavernícolas y reaccionarios! Lo bueno es que el adjetivo *liberal*, que se estrenó en la lengua española para todo el mundo, no significaba lo que significa hoy como tendencia opuesta a todo socialismo y en cuanto sistema económico basado en la iniciativa privada, sino como tolerancia, entonces, como un sentir democrático que prescinde de teocracias, clericalismos, dogmatismos y absolutismos, principalmente.

Pues bien, en Sender tenemos a un extremado representante del individualismo/liberalismo aragonés, así como Aragón lo es para con España. Lo que pasa es que ni Sender ni el aragonés han tenido que esforzarse para ser individualistas. Ya viene la cosa de tan lejos como en tiempos de los Indívil y Mandonio y los Viriatos, como personas; o los Saguntos y Numancias como colectivos –que diríamos hoy–. Mientras que lo de ser liberales ha habido que aprenderlo y aprenderlo, hasta hoy mismo, porque no estamos aún, ni muchísimo menos, al cabo de la calle en este punto. Pero limitándonos a nuestro autor, ¡cuántas veces no vemos a Sender esforzarse en vencer su virulento individualismo con un gran frenazo de razón liberal! Porque es bien sabido, además, que el superindividualismo aragonés cobra, en la historia de sus grandes hombres, netos caracteres de rebeldía, de una rebeldía que se ha confundido demasiado frecuentemente con la herejía, o con la deslealtad «desnaturalizada». Otra palabra, ésta de lealtad, que necesita su apoyo racional y ético, porque si siempre hubiésemos tributado pleitesía (una forma de lealtad) al poderoso de turno, estaríamos aún en las cavernas... repletas de esclavos al servicio del Amo.

Figuran como ejemplos de individualismo y talante liberal, en el capítulo citado de Sender, toda una larga lista de aragoneses de pro:

... desde Alvaro de Luna (queriendo exterminar a los infantes de Aragón o evitar ser exterminado por ellos) y su amigo, el marqués de Villena, hombre de ciencia que se libró apenas de la hoguera, pero quedó en la historia con fama de brujo. Desde los reyes como Ramiro, que abdicaban para hacerse frailes, pero le dejaban el trono a un catalán, hasta los cardenales y arzobispos Aragón o Luna, alguno de los cuales lo era a los siete años de edad y no dijeron nunca misa, pero donaron enormes riquezas al pueblo en los siglos XIII, XIV y XV. Desde el sabio naturalista Félix de Azara hasta Costa y los ácratas Durruti,⁸³ Escartín, mártires estos últimos de la libertad, los casos de individualismo heroico son constantes. Costa representa todavía hoy una doctrina viva y virgen.

Y ésta es nuestra única gloria (no es poca). Hay algunas docenas de hombres aragoneses que resumen las glorias todas de Aragón: Azlor [la heroína condesa], Luna, Aragón, Villahermosa, Borja, Bolea y Abarca, Lanuza, Aranda, Gurrea, Espés y otros muchos que harían la lista interminable, representan la nobleza y suele ser [ésta] liberal. No menos nobles son los que representan el pueblo genuino (también liberal) en el terreno de las artes y las letras y también en la acción política: Damián Forment (no estoy seguro de que naciera en Aragón),⁸⁴ los Argensola, Baltasar Gracián, Zurita, Miguel de Molinos, Miguel Servet, los Garcés (misioneros y mártires en América como los Borja en Oriente), Francisco de Goya, Ramón y Cajal y otros que se extravían en el laberinto de mi memoria y en la fluidez de la expresión escrita.⁸⁵

Seguramente hay, en la historia de Aragón, mayor cantidad de caracteres recios de un individualismo superafirmativo que en otras regiones. Pero este rasgo no viene a ser nota tan distintiva y hasta privativa para caracterizar al aragonés como la constatación que más adelante y en otro capítulo del mismo libro nos apunta. Se trata del titulado «Etología con música», todo el cual es muy original, empezando por su mismo título, como se ve, porque si «etología» quiere decir 'estudio del comportamiento', aunque puede tener por objeto el hombre y el animal, suele llamarse más bien etólogo al que se ocupa de estudiar el comportamiento de los animales, puesto que para los hombres ya tenemos el término de psicólogo (que lo que antes llamaban los escolásticos «el estudio del alma» hace ya mucho tiempo que se denomina «estudio del comportamiento humano», dado que, ¿cómo se puede estudiar el alma? o ¿cómo se puede estudiar a Dios, de quien, según Calderón de la Barca, es el alma patrimonio y sólo de Él?).

83 En varias ocasiones pone Sender en el saco de los libertarios aragoneses a Durruti, sin haberse enterado nunca, por lo visto, de que Buenaventura Durruti era leonés.

84 Efectivamente, es de origen valenciano, aunque se le reconoce como conspicuo representante de la escultura aragonesa del Renacimiento.

85 Ramón J. SENDER, *Solanar y lucernario...*, op. cit., pp. 10-11.

Tal vez aquí, tratándose de asociar al aragonés con los personajes de la ópera como se trata, valga el término más neutro, porque en realidad entre los personajes que aparecen los hay más bien mágicos, incatalogables, en todo caso entre el héroe, el santo, el brujo y el demonio. Y es que se trata de una ópera, ya lo habrán adivinado: de la ópera de Richard Wagner *Parsifal*. Aunque toda la cuestión viene planteada por una especie de «petición de principio» senderiana: a partir del postulado según el cual el aragonés va por el mundo sin máscara, Sender nos hace descender de Parsifal, ¡nada menos!, quien también aparece sin careta, como puro, radiante de inocencia y candor que él es; y por eso mismo, con su espada virginal y sagrada, ha de sanar a Amfortas, el guardián del Santo Graal, de su herida siempre abierta y sangrante, la cual no se podrá cerrar hasta que no la toque (¿cauterice?) la punta de esa espada del Inocente.

Pero en esta ópera, seguramente la más grandiosa de todas las creaciones de música religiosa de Wagner, hay un motivo de la mayor importancia que no recoge Sender. Y es que la inocencia de Parsifal se hace sabia por la piedad o, tal vez mejor, por la compasión. Y se me ha ocurrido tener muy en cuenta este dato para salvar –en lo salvable– al aragonés, su *hombría*, ese término-cumbre en Sender. Bastaría con poner en parangón el ejemplo de nuestro Baltasar Gracián en su *Criticón*: Andrenio, el salvaje natural desnaturalizado, frente a Critilo, el prudente civilizado que quizá no logre convertir la inocencia del primitivo en sabiduría, porque no ha mediado la compasión, sino que ha primado la pasión sola, las pasiones sueltas. Gracián sigue la corriente literaria tan española del desengaño, desde Quevedo. Una muestra bastará para poner temperatura gracianesca: «...De suerte que, si bien se nota, todo cuanto hay se burla del miserable hombre: el mundo le engaña, la vida le miente, la fortuna le burla, la salud le falta, la edad se pasa, el mal le da prisa, el bien se le ausenta, los años huyen, los contentos no llegan, el tiempo vuela, la vida se acaba, la muerte le coge, la sepultura le traga, la tierra le cubre, la pudrición le deshace, el olvido le aniquila y el que ayer fue hombre, hoy es polvo, y mañana nada» (*El Criticón*, I, crisis VII).

No es, pues, el salvaje gracianesco el símbolo de lo más natural por ser lo más bello, tal como en las *Soledades* de Góngora se nos aparece la naturaleza; ni una sátira salutífera como el *Don Quijote*, a pesar de los tentadores paralelismos; sino un precedente del *Candide* de Voltaire, pero al revés (basta señalar que el subtítulo de esta famosa obra voltaireana es *El optimista* para estar seguro de que Gracián se halla en las antípodas). En lo que coinciden ambas obras es en tomar al salvaje como pretexto para ejercer, a través de él, una acerba crítica de la sociedad humana, pero el jesuita sin salida mundana y el deísta con esperanza en la capacidad del mundo de mejorarse. Mientras que en el *Parsifal* de Wagner la inocencia y el valor del cándido selvático se salvan por su capacidad de sentir pasión *con*, en otras palabras: *amor*. Puro amor. Y amor puro.

Ahora bien, Wagner sitúa la ópera en España y Sender la ubica más concretamente en un lugar del Pirineo aragonés: la sierra de Gratal, en la que hay una laguna como la de las aguas lustrales de la ópera.

O sea, y resumiendo: que no ha de bastar ser inocente (como Andrenio), sino sabio y sin miedo, sin máscara, como Parsifal. Pero para pasar de inocente a sabio hay que sufrir y gozar con los demás, o con el objeto del amoroso sacrificio. Y esta empatía en el amor es lo que le falta al personaje de Gracián y lo que justamente hay que añadir a la *hombría* senderiana. Verdad es que Gracián hace pasar por el calvario de la vida al hombre para hacerlo sabio ya en la muerte, como él mismo dice en atroz laconismo: «Madrastra se mostró la naturaleza con el hombre, pues lo que le quitó de conocimiento al nacer le restituye al morir» (*El Criticón*, crisis I). Pero cuando es demasiado tarde, ¿no? Como diría Cela: «muerto el burro, cebada al rabo».

Esto no obstante, Aragón ha estado muy bien servido de no pocos hijos suyos que han sido personajes sabios con *hombría*, empezando por Servet y acabando con el grupo de maestros oscenses, mártires de la ignorancia, que se habían propuesto hacer de nuestra España una nueva Grecia: Patricio Redondo («Paco Itir»), Evaristo Viñuales, Francisco Ponzán, José Carrasquer, discípulos todos del gran pedagogo Herminio Almendros, refugiado en Cuba.

Como mucha *hombría* y sabiduría tiene también Sender, porque a pesar de su fiero individualismo, siempre estuvo abierto a las ondas de dolor en su torno, tanto como periodista cuanto como novelista, que por ambos medios ha sabido transmitir magistralmente al mundo las masacres del poder protervo y las injusticias intencionadas o involuntarias. Por eso le he llamado *sintónico* a Sender,⁸⁶ porque está siempre en antena (dicho en jerga radiofónica). Si ustedes quieren, vamos a repasar un poco su obra y verán cómo sintoniza con su circunstancia y su mundo humano:

- *Imán*, su primera novela, la escribe tras su experiencia en Marruecos, recogiendo la onda, todavía no del todo amortiguada, de lo que había ocurrido un año antes de su llegada al Rif, el desastre de Annual, y reavivándola al máximo;
- *O. P. (Orden Público)*, su segunda novela, la escribe a raíz de su «hospedaje» en la cárcel Modelo de Madrid, haciéndose eco de las miserias y humillaciones vividas y convividas con los demás presos;

⁸⁶ Francisco CARRASQUER, «Sintónico Sender», *Letras Peninsulares*, 3/2-3 (1990), 417-422.

- *Siete domingos rojos* es una transferencia sentimental casi de psicoanálisis, un sociodrama novelado, también trasunto de las luchas libradas con mucha pena y nada de gloria por el anarcosindicalismo español, *in casu*: luchas urbanas en Madrid;
- *Viaje a la aldea del crimen* es un reportaje valiente que se hace novela de atroz denuncia de una cruel represión contra unos inocentes pueblerinos que habían creído en la revolución social;
- *Mister Witt en el cantón* es una rememoración tan sentida como sabia de la primera gran decepción de una parte del pueblo español que ha de enfrentarse, por querer implantar el federalismo, al gobierno de Madrid... ¡federalista!
- Y después de *Contraataque*, un libro de encargo en favor de la República de cara al extranjero que, a pesar de eso, tiene páginas de alegato brillante y de observación fina de gran novelista, viene el largo exilio, hasta la muerte, en el que no para de escribir (a unos dos libros por año desde 1939 hasta 1982), primero escuchando el hilo de evocaciones infantiles y juveniles, segundo rememorando momentos de historia que rellena y revive con talento superior (yo siempre he dicho que ha escrito novelas históricas incomparables en nuestra literatura, especialmente *Bizancio*) y, tercero, recreando los mundos americanos, desde los precolombinos hasta los más recientes de ámbitos universitarios estadounidenses, pasando por narraciones cortas y largas de las comunidades hispanas incrustadas en los EE.UU., etc. Han estado exiliados en América escritores españoles a docenas, pero ninguno de ellos ha escrito tantos libros de y sobre su segunda patria transatlántica como Sender (cuento unas 20 novelas, seis novelas cortas y cuentos, además de dos largos ensayos).

Y a todo esto, siempre sin careta ni antifaz, siempre a cara limpia y a pecho descubierto. No le puede echar nadie en cara que haya escrito una sola línea por interés extraliterario, ni que haya seguido una consigna de nadie y menos de un partido político con el que pueda sospecharse haber entrado en tráfico de influencias u otras venalidades. Ahora, eso sí, como tantos otros aragoneses de pro ha sido más celebrado fuera que dentro de Aragón: como los Argensola por Madrid, Gracián por los alemanes, Goya por Francia, Ramón y Cajal por todo el mundo científico y Buñuel por Méjico-ciudad y París, etc.

A propósito de Ramón y Cajal y Ayerbe, pueblo que el gran histólogo tenía por su pueblo natal, escribe Sender: «Patria, memoria y amor van juntos». Pues lo que es por falta de memoria y amor no quedará la patria (chica) de Sender, porque la ha memorizado con muchos cientos de páginas y la ha amado como nadie a través de su madre implícitamente y muy explícitamente por mor de Valentina, de la que hace en su primer tomo de *Crónica del alba* una joya literaria luciendo en un joyero cuasi biográfico de una poesía penetrante y conmovedora.

Dice Sender en otro libro suyo, *Monte Odina*, pozo de ciencia amena que publicó ya casi octogenario:

Suele el aragonés ser generoso y razonable. Es fácil entenderse con él. Pero si se llega a los extremos de la violencia, es duro y puede ser implacable. El origen de esto –según creo y a juzgar por mí mismo– es que no tenemos miedo a morir. La muerte es algo fatal e inevitable. Entonces, ¿por qué preocuparse y pensar en ella? Ella piensa en nosotros y con eso basta. Por otra parte, cuando es obra de Dios –la muerte natural por enfermedad o por vejez– no puede ser cosa temible. De Dios no puede venirnos mal alguno.⁸⁷

Está muy bien que diga que el aragonés es razonable. Porque, que es generoso lo sabe y lo admite todo el mundo. Sobre todo, los que se alojaron en los pueblos que estaban cerca del frente en la última guerra civil. ¡No se esperaban los pobres milicianos o soldados ser tratados como de la familia y ser despedidos con abrazos y llantos como si fueran los hijos de la casa a la que habían ido a parar! Decía que está bien que recuerde Sender que el aragonés es un ser humano razonable, porque con la mala fama que nos hemos ganado de brutos y bastos da la casualidad de que más de un aragonés ha dado ejemplo al mundo de buen gusto, de elevado raciocinio y de brillante dominio de las artes, cuando no genial maestría, desde el bilbilitense Marcial hasta nuestro Tomeo de hoy, o desde los Argensola hasta los Labordeta, o desde los «primitivos» aragoneses hasta Antonio Saura, pasando por la cimera figura de Goya, una de las tres o cuatro estrellas de primera magnitud de toda la pintura universal. Y si por un lado tenemos al máximo representante de la agudeza y el conceptismo alambicado que es Gracián, por otro tenemos en Sender al más vasto y hondo creador de ficción enriquecedora del espíritu y siempre flotando en poesía.

En cuanto a lo de violento nos parece que también aquí es cuestión de grado, pero lo bueno es el inciso entre guiones: «...a juzgar por mí mismo». Ya que todo conocedor de Sender sabe que su biografía está salpicada de anécdotas provocadoras y provocadas por un pronto, un repente, un exabrupto, una explosión iracunda contra la tontería o la hipocresía sobre todo. Claro que nadie tiene la culpa de ser tonto, pero lo que le irritaba a Sender era la tontería sin noción del ridículo y pegada a sabihondez y pedantería. Ahora, para la hipocresía sí que no había paliativos, era lo aborrecido *per se*, la fobia.

Aunque lo más importante de la cita es, naturalmente, cuando dice de los aragoneses que a veces somos violentos hasta el heroísmo porque no tenemos miedo a morir. De momento no me atrevo a negarlo a rajatabla, porque yo mismo he conocido a más de un paisano sin miedo a morir (y no digo nombres por no

⁸⁷ Ramón J. SENDER, *Monte Odina*, *op. cit.*, p. 45.

favorecer y desfavorecer gratuitamente, pero podría darlos, que no en balde he hecho la guerra del 36-39 de punta a punta siempre en el frente..., por no hablar de otros trances peores que la guerra). Pero los hay también –y creo que muchos más– que se comportan *como si no tuvieran miedo*. Y aun este sector humano aragonés lo dividiría en dos subsectores con sendas actitudes típicas: los que se comportan como sin miedo a la muerte por orgullo desmesurado, por pundonor o por puntillito, y los que *se lanzan* al peligro mortal por pulsión *no perceptiva*; quiero decir que, como la sensación que no llega a ser percepción, lo hacen sin tener conciencia del peligro de muerte que arrostran. Pura pulsión.

Volviendo al individualismo soberano de Sender sobre su primordial actividad, ha escrito:

Yo siento la responsabilidad que me corresponde como novelista. Pero debo confesar que no hago esfuerzo alguno y que sólo escribo aquellas cosas que me producen placer como, cuando y donde quiero.

Si estuviera permanentemente en España tal vez haría cosas más merecedoras de atención.⁸⁸

La primera parte se la creemos a pie juntillas. Le creemos muy capaz, en efecto, de ponerse a trabajar de rondón y quedarse trabajando toda la noche, pero estar luego una semana sin escribir palabra, o porque no le aprietan las ganas o porque algún amor lo distrae. En lo único que podría ser que se sintiera obligado sería frente a la agencia ibero-americana que le distribuía sus artículos con una regularidad periódica pura. Pero lo que nos deja algo pensativos es la segunda parte, al confesarnos que «si estuviera permanentemente en España tal vez haría cosas más merecedoras de atención». Aclaremos que lo dice hablando de teatro. Equivale, por tanto, a una lamentación, porque aunque Sender haya escrito teatro (unas nueve o diez obras, por lo regular breves), la verdad es que no ha podido ejercer de «agitador» de su propia sociedad ni de campana de rebato para su parroquia desde el escenario. Sender sabe, y lo ha dicho más de una vez, que es el teatro el género que más incide y puede influir en la opinión pública sobre un tema candente de actualidad, por de pronto, y en la mentalidad de su tribu a más largo plazo. Sin excluir que, logrando un gran teatro, sea capaz de causar admiración, grandes emociones y enriquecimiento espiritual a todo el mundo y en todos los tiempos, como ha conseguido un Esquilo, un Tirso de Molina, un Lope de Vega, un Calderón de la Barca, un Shakespeare, un Molière, un Ibsen, un García Lorca, un Beckett...

Lo que ya no me parece tan lamentable es que sus novelas las haya tenido que escribir en el exilio. Porque a la literatura no le va mal la distancia, al contrario. Algunas obras, y entre las más importantes, estoy seguro que han ganado al

⁸⁸ *Ibidem*, p. 46.

haberlas escrito lejos en el tiempo y en el espacio. ¿Acaso desmerecen *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, *Tres novelas teresianas*, *Las criaturas saturnianas* o *Bizancio* –escritas en el exilio– frente a *Mister Witt en el cantón* –escrita en España–? En absoluto, sobre todo frente a *Bizancio*, que es la obra maestra indiscutible de la novela histórica española.

Refiriéndose a la gente del campo de Aragón, comenta: «Recuerdo accidentes graciosos *no de baturrería* (que son idiotas), sino de malentendidos campesinos en materia de religión o de costumbres y leyes». Lo de «baturrería... idiota» era de esperar. Siempre que ha podido hacerlo oportunamente, ha ridiculizado Sender todo lo grotesco que rodea a lo baturro. Y más adelante expone una observación interesante: «Lo bueno de los campesinos españoles, especialmente los de Aragón, es que no se sienten nunca fuera de lugar ni tratan los mayores de discriminar a los inferiores. En otros países ser campesino (*hill billy* en U.S.A., *cul de terre* en Francia, etc.) es una circunstancia que suscita alguna clase de desdén». Lo mismo puedo decir del *boer* holandés [léase *bur* y *buren*, no *bóer* ni *bóers* como se dice (mal) de los que hicieron la guerra en Sudáfrica contra los ingleses]. El *boer* en Holanda se siente ya él mismo distinto y está en el mundo o en sociedad con el complejo de pertenecer a una clase inferior y despreciada. Porque lo que más realza Sender no es que al campesino español se le discrimine menos que al de otras naciones, sino que él mismo no tiene complejo de inferioridad al presentarse ante los de ciudad. Entre nosotros, el campesino tiene una acogida contradictoria: por un lado más bien se les considera a los campesinos y pastores como gente prudente y sabia, aunque por otro se les tilde de tacaños y cortos de horizonte cultural. Mas los peyorativos *paleta*, *cateto*, *palurdo*, *patán* o *provinciano* no tienen por qué referirse exclusivamente a los campesinos, aunque se sobreentienda que lo sean, pues los hay merecedores de esos piropos que trabajan en las fábricas y talleres y que incluso regentan un comercio.

Por lo demás, es un fenómeno conocido por todos los hispanistas del mundo (ya esto del hispanismo es un fenómeno muy peculiar) que al campesino español se le tiene por hombre sesudo y sentencioso. Entre muchos, puedo citar al hispanista alemán Werner Beinhauer, autor de un libro de 448 páginas titulado *El español coloquial*, quien se deshace en elogios de la gente de nuestro agro y le está muy agradecido por la riqueza que le ha prestado para su erudito tratado lingüístico. En las hablas del campo español ha encontrado tesoros de agudeza mental y de metáfora tan realista como poética que a nosotros mismos, los lectores españoles de su libro, nos deja boquiabiertos de admiración, empezando por el tanto tiempo Director de la Real Academia Española de la Lengua, el gran poeta Dámaso Alonso, que le prologa el libro.

Otro tema de interés en este contexto podría ser lo que escribe Sender acerca de los castillos de Aragón:

Se puede decir que en Aragón hay más castillos que en Castilla. Al menos uno por aldea y otros en las entradas y salidas de las sierras, las cañadas y los valles. Se cuentan más de trescientos.

Recuerdo algunos con nostalgia. Por ejemplo el de Sancho Abarca, cerca de Tauste. La planta baja, todavía en pie, es habitable, y yo he pasado por allí algún verano. La estructura de conjunto no tiene belleza o al menos grandeza decorativa. Sólo se conserva la torre del homenaje medio derruida y el cuerpo central y habitable del castillo. [...]

Los subterráneos del castillo los descubrimos mi padre, un cabo de guardas rurales y yo. [...]

Algo de eso lo cuento en la primera parte de *Crónica del alba*, es decir, en los tiempos de mi noviazgo con Valentina. Desde aquel castillo cuya planta baja es, como digo, habitable, veía otro en el municipio de Ejea de los Caballeros todo él torres y espadañas, almenas y atalayas. [...]

Pero el de Ejea era el castillo con el que soñamos cuando pensamos en la Edad Media española. Era como esos que pintan los decoradores de teatro para óperas como *El trovador*.⁸⁹

Más adelante exclama:

¡Qué diferente, la evocación de aquellos castillos, llena de color y relieve históricos! Por ejemplo, el castillo-colegiata de Alquézar, que fue fortaleza de sarracenos hasta 1069 en que la conquistó el que fue primer prior agustino. [...]

Yo estuve muchas veces en Alquézar, uno de los pueblos medioevales más puros de España. Piedra, piedra, piedra labrada. Los españoles nostálgicos tenemos mal de piedra, como Felipe II en El Escorial.⁹⁰

Quiero añadir algo más sobre Alquézar. Es el pueblo que sugiere mejor el ambiente medioeval en Aragón. Se sube al castillo por una rampa entre altas murallas bien conservadas. A la izquierda, el nicho con las santitas,⁹¹ y a la derecha, la muralla romana con una de sus torres convertida en campanario. La rampa sube en un zig-zag muy acusado a la meseta rocosa del antiguo castro y de la colegiata. Se confunden los muros con el roqueado natural y lo prolongan por los costados o hacia arriba, mineralmente conscientes de su interdependencia. [...] Hay escudos con las barras de Aragón en losanaje.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 314.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 320.

⁹¹ Las «santirulicas» de piedra de que ha hablado antes: santas Nunilo y Alodia.

También algún ajimez. Y una torre fuerte como un gran cubo alargado sin puerta alguna ni otro acceso que una alta ventana con el alféizar adecuadamente dispuesto para que en él se apoye una larga escalera de mano. Debía ser aquella torre de veras inexpugnable. Y como no había saeteras ni ajimeces ni galerías se debía defender solamente desde la cresta almenada.⁹²

¿No han sorprendido ustedes una punta del panteísmo senderiano en eso de «mineralmente conscientes»?

Un poco sobre Goya ahora, ¿no?

Goya tiene las cualidades y los defectos de un aragonés típico, y el aragonés es hermano del hindú, del irlandés del norte o del sur y del australiano. El planeta es pequeño, pero nosotros podemos ser inmensos. Ya se sabe que el aragonés es sincero a costa de todo. Se puede expresar esta misma opinión de un modo más gráfico y al mismo tiempo más breve y condensado diciendo que Goya es el genio aragonés, es decir, el hombre sin máscara.⁹³

En los tiempos en que vivió la falta de máscara era, como ahora, de una peligrosidad evidente. Goya fue pintor de la corte de Carlos IV y testigo de su caída, de su secuestro, de la guerra de la Independencia y de las consecuencias que en el país entero y en la corte de Madrid tuvo la caída de Napoleón.

La falta de máscara de Goya le obligó a conducirse de una manera que para un observador superficial parece contradictoria. Era un patriota sincero y apasionado, pero de un arraigado liberalismo. Y tuvo que ir a morir lejos de su patria, en la atmósfera de los que habían sido enemigos de España y de Aragón.⁹⁴

Es verdad, fue desgarrador aquel trance de los afrancesados que estaban esperando como el santo advenimiento la llegada del ejército republicano francés para darle un vuelco a la situación española de siempre, negada para el pueblo, y ver que ese mismo ejército ametrallaba a este mismo pueblo. Muchos liberales afrancesados siguieron las huellas del poeta Quintana y se pusieron a trabajar con ardor al lado de las Cortes de Cádiz, que elaboraron la primera Constitución española. Pero otros, como Meléndez Valdés, el poeta ilustrado anacreóntico, o como el mismo Goya, tuvieron que ir a morir a Francia, perseguidos por la *reacción* tan

⁹² *Ibidem*, p. 324.

⁹³ ¿Por qué nos atribuirá esa triple hermandad? Lo dice porque cree que el aragonés tiene la vida interior de un hijo de la India, la ciclotimia tragicómica del nacido en la verde Erin y la vasta horizontalidad mental del pastor de merinos de la austral isla-continente.

⁹⁴ Ramón J. SENDER, *Monte Odina, op. cit.*, p. 251.

reaccionaria de aquel pueblo español tan escarmentado que, loco de desengaño, gritaba «¡Vivan las cadenas!». Algo parecido les ocurrió a muchos comunistas cuando vieron los tanques rusos desplegados por Budapest en 1956 y por Praga en 1968.

Prosigue Sender sobre Goya:

El lujo de no tener máscara se paga caro, a veces. Así le sucedió a Miguel Servet, sabio religioso de fama y de influencia mundial, que nació en Villanueva de Sigüenza, y al no menos famoso Baltasar Gracián. El heroísmo de los tres lo reconocemos fácilmente en las figuras de los grandes aragoneses. Y se caracteriza por esa misma circunstancia: la falta de máscara.

Para negarse a tener máscara hay que aceptar las consecuencias siempre dramáticas y a menudo trágicas.

Si en griego «persona» es lo mismo que máscara, y así se llamaba además a la que usaban muchos personajes representativos de vicios o virtudes de la escena, en español también suelen ser lo mismo y lleva implícita la llamada personalidad una dosis de disfraz y de hipocresía. No siempre esa hipocresía es culpable, porque hay una cierta hipocresía defensiva que es permisible a los débiles y una honesta capacidad de disimulo para los fuertes que no deben decir a una mujer fea que lo es, ni a un hombre bondadoso, pero estúpido, que le falta inteligencia. [...]

Toda la obra de Goya es una manifestación desnuda de su hombría. Esa hombría de bien que es a veces difícil de entender porque suele hacer daño a la sociedad de las gentes, prácticamente conformistas. Goya era un gran carácter que se pasó la vida navegando contra la corriente, en aguas agitadas y tiempos borrascosos. [...]

Todo esto en relación con el carácter humano de Goya. Si nos referimos a su pintura tendremos que añadir que con ella destruía, sin proponérselo, la obra de la mayor parte de los pintores de su tiempo y oscurecía y hacía innecesaria la pintura de muchos que vinieron después de él. Sin proponérselo. Es una cualidad del genio, que llevando la meta de la perfección a niveles más altos la hace inaccesible para otros muchos artistas, al menos durante algunas generaciones.⁹⁵

Por fin, será aleccionador cómo un tan gran poeta francés como Baudelaire realiza el panegírico de *Los Caprichos* de Goya, allá por el año 1855, en el *Mercure de France* y que transcribimos según la traducción del propio Sender:

«Goya es siempre un gran artista, a veces un gran artista espantoso. Con la jovialidad de la sátira española de los buenos tiempos de Cervantes nos muestra un espíritu mucho más moderno o al menos que ha buscado y pretendido en los tiempos modernos el amor de lo inaprehensible, el sentido

⁹⁵ *Ibidem*, pp. 251-252.

de los contrastes violentos, del pánico implícito en las sorpresas de la naturaleza y de las filosofías humanas extrañamente animalizadas por las circunstancias. Así, vemos frailes bostezando como camellos, cabezas cuadradas de asesinos preparándose para los maitines, rostros pérfidos, hipócritas, refinados y malvados como aves de presa. Es curioso, me digo yo, que este genio anticlerical haya tenido, sin embargo, la obsesión –en *Los Caprichos*– de las brujas, los aquelarres, las diabluras satánicas, los niños que se cuecen «à la broche», todos los desenfrenos del sueño, todas las hipérbolos de la alucinación y además esas blancas y esbeltas españolas que las viejas celestinas preparan para el aquelarre o la prostitución nocturna, que es el aquelarre de nuestra civilización. La luz y las tinieblas hacen su juego a través de todos esos grotescos horrores. Recuerdo, entre otros, dos grabados extraordinarios. Uno representa un paisaje fantástico, una mezcla de nubes y rocas de altura. ¿Es el rincón de una sierra desconocida por los hombres? ¿Un ejemplo del caos? Allí, en el seno de ese teatro abominable, tiene lugar una batalla encarnizada entre dos brujas suspendidas en medio de los aires. La una a caballo de la otra la golpea, somete y domestica. Esos dos monstruos flotan a través de una atmósfera de terror. Todas las suciedades odiosas, todos los vicios que la mente humana puede concebir están escritos en esas dos caras que según una costumbre frecuente e inexplicable del artista son medio humanas medio animales.

El otro grabado representa un ser, un desdichado, una mónada desesperada y solitaria que quiere a toda costa salir de su sepultura. Demonios malintencionados, una mirada de feos gnomos liliputienses acumulan todos sus esfuerzos sobre la losa de la tumba entreabierta, para impedirlo. Esos guardianes vigilantes de la muerte se han coaligado contra el alma recalciante que se consume en una lucha imposible. Esa pesadilla se desarrolla en el horror de lo vago y de lo indefinible».

Con esta rara y aguda penetración sigue Baudelaire examinando *Los Caprichos* goyescos y es para mí un placer ver cómo los franceses (esclavos voluntarios y ciudadanos de «lo razonable»), que suelen evitar las fronteras de lo incongruente espantoso, saben asimilar la rara belleza de esos espantos que nacen precisamente del «sueño de la razón», como decía el mismo don Francisco. Claro que Baudelaire, sin dejar de ser un perfecto francés en el mejor sentido, era también un hombre capaz de asomarse con curiosidad a los panoramas ilógicos e insólitos de la vida.⁹⁶

Como decía otro francés ilustre, André Malraux, en su gran ensayo sobre Goya que titula *Saturne*, con dos frases finales:

Bien pronto los pintores olvidarán a costa de cuánta angustia este hombre [Goya] había levantado su arte solitario y desesperado contra toda la cultura en la que se había formado. No retendrán de esas cenizas aún des-

⁹⁶ *Ibidem*, pp. 253-254.

lumbrantes más que el acontecimiento del individuo, la metamorfosis del mundo en cuadros. Y sin embargo...

«C'est par une nuit pareille, Jessica...» Sí, en una noche como aquélla el viejo exiliado, a quien su sordera hacía que escapara a las ferias con sus caballitos y a las chácharas de sus paisanos en tertulia en la chocolatería del amigo valenciano, fue cuando trató de hacer oír aún la voz más ávida de lo absoluto y más alejada de sí mismo que el arte haya conocido jamás. Tal vez en una noche como aquélla, pintando ya casi ciego *El Coloso durmido* [sic], se acordara de haber sacado de la angustia sempiterna, por encima de los gritos oscuros de los demonios a su vez poseídos, al otro *Coloso* cuyo inquieto semblante sueña entre los astros... *Y luego comienza la pintura moderna.*⁹⁷

Me gustaría acabar con otro rasgo de generosidad y liberalismo étnico de Sender: su xenofilia. En general, no podrá decirse que los aragoneses seamos xenófobos ni racistas. Pero Sender nos da pruebas de ser capaz de amar otros pueblos y otras razas. Ya dejamos sentado con cuánta dedicación y respeto ha escrito sobre los americanos del norte, del sur y del centro. Por ejemplo, en la «Nota preliminar» a su obra de teatro *Jubileo en el zócalo* (que se había titulado antes, más reducida, es verdad, *Hernán Cortés*) escribe lo que sigue:

He escrito estas páginas libre de prejuicios, especialmente del prejuicio patriótico español o mexicano que no sería del caso y que no harían sino dificultar a la objetividad. Confieso que sería difícil determinar si admiro más a Cortés o a los héroes que defendían su patria contra el invasor. Pero no hay duda de que las únicas figuras grotescas que hay en la obra son Diego Velázquez el adelantado y Pánfilo de Narváez, capitán, españoles ambos de mala casta merecedores de poco respeto.

Yo quiero a México, adoro su naturaleza, sus artes y sus ciencias, tengo entre sus hijos excelentes amigos y siento por el país una gratitud y cariño que no podrían ser mayores si hubiera nacido allí.⁹⁸

Y eso –me creo en la obligación de precisar– que las pasó bastante negras cuando estuvo en México recién llegado de España en 1939. Pero él sabe que sólo fue una circunstancia política adversa, por lo tanto efímera, coyuntural, sin importancia. Si no hubiese sido el presidente de la nación Lázaro Cárdenas –tan generoso por otra parte con los refugiados españoles– lo más probable es que Sender se hubiese quedado en México más tiempo, si no ya para siempre. Pero a Cárdenas alguna alma piadosa debió de decirle que Sender se había vuelto anticomunista...

⁹⁷ André MALRAUX, *Saturne*, París, N. R. F., 1950. La traducción es nuestra.

⁹⁸ Ramón J. SENDER, «Nota preliminar del autor», *Jubileo en el zócalo*, Barcelona, Ed. Aymá, 1966, p. 10.

y se le torció el destino a nuestro escritor, quien ya en su juventud dedicó muchas páginas al problema religioso en México desde un ángulo laico. Pero la suerte da muchos tumbos.

Y rematamos con otra muestra de su «panfilismo», que dice él mismo. Me refiero a unas frases que he espigado sobre Cataluña, nuestra vecina y más de una vez concitadora de división de opiniones. Cuenta Sender:

Yo le hablé de los catalanes famosos o simplemente conocidos a quienes había tratado en el exilio y, antes que nadie, de Pablo Casals, como se puede suponer.

Es usual entre cierta gente considerar a Cataluña como una región mercantilista y materialista. Nada más lejos de la verdad. A lo largo de la historia y en nuestros días, Cataluña ha dado pruebas de espíritu poético, artístico, musical, científico. En nuestros tiempos, cuatro grandes músicos españoles son catalanes: Pedrell, Albéniz, Granados, Casals. Y Falla tiene sangre catalana, por su madre. Si hablamos de pintura, la madre de Picasso era catalana también, y catalanes son Miró y Dalí, entre otros igualmente dignos de nota. Catalán era Viladrich, también.⁹⁹

En la literatura de Cataluña hay todavía más figuras de primera magnitud que en la música y en la pintura: Verdaguer, Guimerà, Rusiñol, Maragall,... Pero mucha gente sigue hablando de Cataluña como de una región donde el vulgar buen sentido [¿referencia al «seny»?] lo invade todo. Las injusticias mayores son expresadas a menudo con el lenguaje de la tontería.¹⁰⁰

Y siguen tres páginas glosando tan respetuosa como devotamente al maestro Pau Casals.

Creo que con este último rasgo acabamos de perfilar la actitud humana y de hombre tan culto como abierto de Sender; de un escritor completo por su vasta obra y superior por una buena veintena de obras maestras en su haber; pero además, de un intelectual de elevado compromiso espiritual insobornable en su recto sentir y en su bella y leal expresión literaria y humanista.

⁹⁹ Como no es muy conocido, diré que Miguel Viladrich fue un pintor nacido en 1887 en Almatret, provincia de Lérida, y que fue a morir a Buenos Aires en 1956. Gran pintor realista, hay unos frescos suyos en el primer rellano del edificio del Ayuntamiento de Barcelona. Formó parte de un grupo de intelectuales, artistas y escritores, que se reunían en el castillo de su propiedad en Fraga y que en la obra de Sender aparece reiteradamente como el castillo de Urganda la Desconocida. Por los años 20 se forjó en torno a este castillo la campaña electoral para promocionar al gran novelista español Pío Baroja en su empeño de ganarse un acta de diputado por Fraga, campaña que fracasó estrepitosamente –como era de esperar– para alegría de todos los amigos y seguramente del propio Baroja más que ningún otro. De aquel grupo formaban parte, además de don Pío: el célebre caricaturista político Bagaría, el escritor Felipe Alaiz, el político y fundador del Bloc Obrer i Camperol y del mucho más famoso P.O.U.M. Joaquín Maurín, el escultor Julio Antonio, etc.

¹⁰⁰ Ramón J. SENDER, *Monte Odina*, op. cit., p. 340.

DE SU VIDA Y DE SÍ MISMO

Yo me asomé por primera vez a la literatura representando en la escuela una obra de Calderón cuando tenía once años. Todavía recuerdo de memoria el papel entero de Segismundo.

El otro día lo recitaba en la cocina frente a un ama de llaves atenta y perpleja, y al final de una larga tirada en las octavas que comienzan: «Apurar, cielos, pretendo...», el ama se santiguó y dijo:

–¡Jesús me valga, qué memorión!¹⁰¹

Conociendo la vastedad y prolijidad de su obra, nadie se sorprende por descubrir que Sender tenía una memoria de elefante. Un poco sí cuando nos damos cuenta de que está contando una escena en presente y lo hace cerca de los ochenta años. Hay más datos sobre el particular en *Crónica del alba*, empezando por su relación con los maestros y el profesor particular, mosén Joaquín, pero para el caso bastará una cita de *Los cinco libros de Ariadna*:

Como cada español yo he tenido mis aventuras. Los riesgos han sido muchos, pero me ha ayudado hasta hoy el repertorio de los valores más simples y primarios de la gente de mi tierra. No del español de la urbe (repito que una de las cosas que no puedo ser es un burgués y no lo siento) sino tal vez del campesino de las tribus del norte del Ebro en la parte alta de Aragón. No lo digo con romanticismo, aunque los iberos, por la lejanía y el misterio, podrían ser un mito poético, sino con un modesto deseo de exactitud. Si los lectores conocieran a los supervivientes de esas tribus conservados feliz o desgraciadamente en su pureza original verían que no tengo intención suntuaria como el gran don Ramón cuando hablaba de los celtas y el malpocado Baroja cuando escribe de los vascos por muy bien que lo haga (eso, es otra cosa). Mis ilergetes tienen de la nobleza un sentido cavernícola que es compatible, naturalmente, con cierta complejidad y con el deseo de lo sublime. Quiero decir que soy probablemente algo de eso: un ibero rezagado. El serlo no representa mengua ni privilegio. Es así, no hay quien lo remedie y a mí no me parece mal. Otros son gallegos. O gaditanos.

A veces tengo la impresión de haber traicionado a mi gente y eso es un motivo de contrición. Mi abuelo, que era uno de esos iberos ilergetes, me llamó un día a su cuarto (él tenía 97 años y yo 23) y me dijo muy preocupado: «¿Es verdad que escribes en los papeles? ¿Sí? ¿Y qué escribes?» Dije que escribía las cosas que pensaba. Él no lo creía. «Nadie escribe las cosas que piensa, sino las que quiere hacer pensar a los demás. Y es natural –añadía– porque escribir lo que uno piensa es una gran imprudencia». Aunque yo insistía en que cuando escribía para el público era sincero, mi abuelo no me escuchaba.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 33.

Consideraba esa sinceridad imposible. A fuerza de acumular argumentos llegué medio a convencerle, pero entonces dijo: «Si escribes lo que piensas, haces que la gente se fije en ti sin necesidad y eso es una tontería». Según él, en la vida puede uno decir lo que piensa solamente a una o dos personas, a la esposa o al hijo si está uno seguro de que lo merecen, lo que no es nada frecuente.

Yo le dije que la gente de su tiempo tenía miedo del aire libre y nosotros no. Esto es verdad. Aunque el aire libre nos mate no tenemos miedo. Vivimos con las puertas y las ventanas abiertas.

Pero tal vez en el fondo mi abuelo tenía razón y escribiendo he traicionado a mis iberos y lo he pagado perdiendo las orillas del Segre y sus chopos y sus olivos. En todo caso, escribiendo lo que pienso y lo que quiero que piensen los demás no llegaré a los noventa y siete años, como mi abuelo, con la espina dorsal erguida y los ojos tranquilos. Tengo la ambición de escribir algo un día –en la medida de mis fuerzas modestas– sobre mis ilergetes y ojalá pueda compensar lo que habrá de traición en este hecho con la sinceridad y la honestidad de las revelaciones y hasta posiblemente con un poco de su grandeza natural. Soy uno de ellos.¹⁰²

La primera parte de esta cita nos ilustra sobre la sindéresis del campesino aragonés, muy vulnerada por el escarmiento e inhibida por la tremenda suspicacia que requiere a ojos vistas la supervivencia. «No me fío ni de la mitad de la cuadrilla» –afirman que decía un barquero en compañía de su padre–. En este caso se añade la desconfianza absoluta en lo escrito, primero por lo muy agorero que es todo lo que llega escrito a la casa del labriego (o impuestos o recargos, cuando no embargos o multas) y por la mala fama de los «papeles» de embusteros, sobre todo los oficiales («más embustero que la Gaceta»). Más la nota añadida de sagrada intimidad conferida al pensar, de propiedad cercada y de «pañó en el arca» que no se vende a cualquiera.

La segunda parte tiene ese momento que siempre me ha parecido una alusión a la novela *Bizancio*, en la que tiene un indiscutible protagonismo el almogávar y en especial el almogávar ilergete (la primera edición de *Los cinco libros de Ariadna* que manejamos aparece en 1947 y la primera de *Bizancio* en 1956). Pues si a eso se refiere, no tenía ni asomos del logro que iba a conseguir con ese libro que considero sin igual epopeya, preciosa novela mágico-bizantina y penetrante cuadro de parangones étnicos y culturales tan aleccionador como cautivante.

Vamos ahora a Huesca, la ciudad mudéjar:

Vivía yo entonces en el número 13 de la calle de Sancho Abarca, en un alto edificio mudéjar coronado de galería árabe que había formado parte de

¹⁰² Ramón J. SENDER, *Los cinco libros de Ariadna*, op. cit., pp. IX-X.

los palacios de veras regios de Lastanosa. En la planta baja había un vasto salón donde en el siglo XVII se reunía la academia de la que formaban parte Lastanosa, Gracián, Salinas y otros ciudadanos no menos notables. Cuando yo vivía con mi familia en aquella casa, el salón lo ocupaba una sociedad juvenil de gente modesta que organizaba fiestas y daba bailes.

En el cuarto que hace esquina (piso principal) y que tiene un gran balcón al norte, por el que se ve el Salto de Roldán y otro al oeste, allí murió mi madre el día de Viernes Santo de 1926.¹⁰³

Eso es todo. Increíble. Cualquiera diría que a Sender le era su madre indiferente, cuando se respira en toda su obra un fondo de amor a doña Andrea inconfundible e indispensable. Siempre se ha mostrado muy parco en hacer de su familia un tema, ni siquiera en sus obras más autobiográficas (como en *Crónica del alba*, *Los cinco libros de Ariadna* o *Monte Odina*). Pero para su madre ha sido parco en extremo. ¿Será por reverencia suma como el mandamiento de no pronunciar el nombre de Dios en vano? Yo siempre he pensado que es, precisamente, la madre la fuente de inspiración que le ha llevado a Sender a crear tanto personaje femenino encantador de amor puro y de carácter fuerte, pero fuerte justamente por su suavidad y ternura, haciendo verdad una vez más mi tesis vital de que las fuerzas más suaves son las que tienen la última palabra.

A propósito de estas mujeres, en cada una de las cuales hace que juegue un componente de amor y carácter con predominio de lo primero o lo segundo y al revés, se ha apuntado que están selladas además por cierta resignación fatalista. Y me figuro que ese juicio proviene de una actitud de entrega que puede inclinar a verla como de servidumbre cuando lo es de amor. Ni la acuamarina Star, ni la gracia fluvial de Milagritos, ni la Niña Lucha de mirra la vestal, ni la Valentina proteica omnivalente, ni Eva la primera y última de las hembras, ni la imago condesa en Rómulo hecha reina, ni la Amparo en Ariadna a merced del Minotauro, ni la sutil princesa María entre las fieras, ni la Elvira azucena aplastada entre poderes, ni la Santa Teresa en arrobos, pero con la muela del juicio, ni la enorme y numinosa Elizaveta, lugar geométrico de alturas de magia y honduras sin fondo, se definen por tesis fatalistas ni servidumbres conformadas. Muy al contrario, han estado todas en su sitio arrojando su destino en lucha sin cuartel y defendiendo su puesto sin tregua. No es un machista el que las ha creado, aunque pueda serlo en privado el autor, pero para un escritor lo privado no cuenta. Por eso es Sender tan refractario a hablar de los suyos.

No obstante, alguna vez los menciona, como vamos a ver enseguida con unas citas:

¹⁰³ Ramón J. SENDER, *Monte Odina*, op. cit., p. 67.

Siempre he gozado de alguna forma de soledad después de la muerte trágica de Amparo, la madre de mis hijos, de la que no suelo hablar porque no quiero vender mi dolor poniéndolo en los libros que tienen precio.

Eso cualquiera lo puede comprender. Digo, cualquier español.¹⁰⁴

Ingeniosa salida, que encierra un parallogismo, porque el hecho de que los libros se vendan no puede trasladarse impunemente al hecho de que la intimidad sea venal. ¿Por qué habría de sentir como que se vende un escritor por dar rienda suelta a sus sentimientos en su obra? ¿Por qué ha de venderse el artista por el hecho de que revele sus sentimientos o exprese su dolor más íntimo? En otro lugar escribe que no le gusta hablar de su familia. Muy bien. Si escribe novela, no tiene por qué dejar entrar en ella y en directo su vida personal, íntima o no. A semejante pudor se refiere cuando nos toma por testigos-cómplices a los españoles, que tenemos fama de soberbios muy recatados. Y no digamos los aragoneses...

Será por este velo de duda que se alza sobre este asunto por lo que Sender, en el mismo libro que venimos citando tantas veces y que no es novela más que a ratos, *Monte Odina*, vuelve a la carga sobre la tragedia de su Amparo y vuelve también a escamotearnos bastante el relato con un subterfugio similar:

Luego ya se sabe lo que sucedió.

Yo tuve víctimas en mi propia familia que dejaron cicatrices imborrables en mi corazón y en mi atormentada alma.

Prefiero no volver a hablar de ellas. Todo el mundo las sabe. Y hay, como he dicho otras veces, el pudor masculino de la tragedia. De la tragedia de uno que ha sido la de España entera.¹⁰⁵

Y eso que tres páginas más arriba promete contar su tragedia inserta en la de todos los españoles. Hay, incluso, cuatro líneas que plantean el nudo de la tragedia tan expresamente como lo que sigue:

La protagonista [de su tragedia] fue nada menos que mi pobre esposa Amparo asesinada en Zamora por los fascistas cuando trataba de pasar a Portugal para ir a Francia a reunirse conmigo según habíamos acordado.¹⁰⁶

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 350.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 367.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 364.

C'est tout! Nos quedamos *in albis*, porque uno espera otras revelaciones que las sabidas por todo el mundo de un novelista cuyas azarosas vicisitudes han dado pábulo a toda suerte de conjeturas, muchas de ellas con más o menos mala uva.

Pero ya que estamos mencionando repetidas veces la «tragedia española» (así se titulan algunos libros de memorias de nuestra guerra civil escritos por autores extranjeros de las Brigadas Internacionales, como el holandés Jef Last), me place consignar una frase estratégica sobre nuestra guerra escrita por Sender *a posteriori*, que dice así:

La obsesión de encuadrar al pueblo armado en una fuerte disciplina de dirección soviética con el pretexto de una ayuda militar que no llegó nunca a ser efectiva acabó con las últimas ilusiones del pueblo español y con sus últimas y precarias libertades después de tres años de heroica defensa.¹⁰⁷

Coincide este pensamiento completamente con la tesis defendida en nuestro artículo «Zaragoza y Ascaso, dos pérdidas: la pérdida»,¹⁰⁸ en el que lamento que la República española se hubiera dejado llevar al terreno más desfavorecido para nuestro pueblo y el más favorable para nuestro enemigo, el ejército regular, con sus frentes establecidos y toda la maquinaria militar con su código castrense, en vez de haber optado por lo más idóneo al pueblo español, la guerra de guerrillas, invento español, precisamente, del que se han aprovechado tantos movimientos insurreccionales con tanto éxito, como es el caso del Vietnam... ¡Y pensar que fueron los comunistas los que hicieron inclinar la balanza en favor del ejército regular contra las guerrillas que en tantas ocasiones los mismos comunistas de otros países han patrocinado (Ho-Chi-Min, Che Guevara...)!

Siguen las confidencias sobre sus tragedias. «Don Francisco muñó, como ya sabes. Papá tuvo un disgusto tremendo y yo lloré un poco. No mucho. Teníamos tragedias más cercanas» –le escribe su hermana Carmen a raíz de un artículo suyo en *Heraldo de Aragón* sobre *Monte Odina*–. Y comenta seguidamente el mismo Sender: «Es verdad. Casi al mismo tiempo asesinaron los fascistas en Huesca a mi buen hermano Manuel por el "delito" de ser alcalde republicano. A mi esposa la mataron en Zamora, como he dicho en otra ocasión. Los fascistas, claro. Entretanto, a mí en Madrid me buscaban la vuelta los comunistas de Stalin... En Huesca se arrepentían de haber matado a mi hermano. Un poco tarde. Y solían decir: "Siquiera, si hubiese sido Ramón..." Sí, habría sido más razonable. Mi hermano era incapaz de odiar a nadie. Yo, en cambio, no quería a nadie en Huesca fuera de las dos o tres novias adolescentes que tuve y que eran de veras bonitas».¹⁰⁹

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 367.

¹⁰⁸ Publicado en la revista *Polémica*, 22-24 (1986).

¹⁰⁹ Ramón J. SENDER, *Monte Odina*, *op. cit.*, p. 29.

En la primera edición de *El rey y la reina* hallamos este epígrafe a modo de dedicatoria:

En el invierno de 1936 [sic] mi hermano Manuel y yo estábamos cazando jabalíes en la Sierra de Guara (Aragón). Íbamos a caballo y hablábamos de política. «Si los fascistas se sublevan y triunfan –me dijo– me fusilarán a mí antes que a ti». Lo dijo sonriendo, como se suelen decir las cosas demasiado serias.

Poco después la guerra civil comenzó y los fascistas se apoderaron de la ciudad de Huesca, donde mi hermano era alcalde. Dos policías fueron a su casa y le dijeron: «Tenemos orden de detenerle. Márchese y diremos que no lo hemos encontrado».

Mi hermano contestó: «No hay razón ninguna para que yo me marche. Nadie puede acusarme de nada. Deténganme si quieren».

Tenía el coche lleno de gasolina a la puerta de su casa, la frontera francesa a cincuenta millas y al otro lado de la frontera un hogar confortable donde Francis Jammes, el viejo poeta, le hablaba a veces a él y a su joven esposa de las dulzuras de la paz cristiana. Mi hermano creyó que era más noble quedarse y dar cara al peligro con su tranquila sonrisa de hombre honrado. Fue fusilado sin proceso y sin acusación concreta una semana después. Le dedico esta narración humilde y fervorosamente.¹¹⁰

Pero aún hay más escritura de Ramón sobre su hermano Manuel. Y creo que es en *Monte Odina* donde más que en ninguna otra parte habla de él:

Ha llegado una mujer pariente mía de Huesca que me ha hablado de la trágica muerte de mi hermano Manuel bajo las balas fascistas.

Fue en 1936, pero parece ayer.

No sé qué me pasa, pero cuando un hecho sacude profundamente mi vida, hay una especie de inhibición intelectual que hace difícil escribir sobre él. Por ejemplo, la muerte de mi hermano Manuel, que era y es en mi recuerdo el hombre más noble y puro que he conocido en mi vida. Sólo he podido escribir lo que sigue:¹¹¹

Y, en efecto, sigue un poema de 72 versos, nada menos, repartido en cinco estrofas de once y otras cinco de tres versos, excepto la última, que es de cuatro. La poesía de Sender siempre me deja perplejo, porque me parece un esfuerzo por su parte bastante baldío. Repito aquí lo que ya he dicho en otras ocasiones: que

¹¹⁰ Ramón J. SENDER, *El rey y la reina*, Buenos Aires, Ed. Jackson, 1949, p. 1. Este prólogo desaparece en la segunda edición (Destino, 1972) y sólo queda esta dedicatoria: «Al recuerdo de mi hermano Manuel, fervorosamente».

¹¹¹ Ramón J. SENDER, *Monte Odina*, op. cit., p. 206.

encuentro mucha más poesía en su prosa novelística que en sus versos. De todos modos, para el interesado en la poesía de Sender le remito al estudio de nuestro primer compilador de poesía española y prominente crítico de nuestra lírica José Manuel Bleuca.¹¹² Sólo una pequeña apostilla sobre el particular. Bien que lo sintió toda su vida, que no se le apreciara la poesía (y con esta constatación entra en materia el profesor Bleuca), porque estoy seguro de que habría preferido mil veces más quedar en nuestra memoria literaria como poeta que como prosista. No desperdicia ocasión para hablar de su poesía y de su manera de escribir «sub specie poetica». Y esto es verdad. Mucho más que lo de que sea poesía su verso. Me figuro que ponía tanto empeño que por fuerza había de salirle el pie forzado. La verdad es que ha escrito mucha poesía —*Las imágenes migratorias*,¹¹³ *Sonetos y epigramas*¹¹⁴ y el voluminoso poemario *Libro armilar de poesía y memorias bisiestas*—¹¹⁵ y que por su léxico y su muchedumbre de fórmulas literarias acertadas como ideas y ensoñaciones metafóricas vale la pena leer, pero por esto más que nada, por su valor filosófico, sicológico, ético y hasta histórico, aparte del rico tesoro lingüístico y la vasta cultura expuesta en tantos centenares de versos... Pero no por su valor lírico manante, no por sus aciertos metafóricos de esos que detienen el alentar del lector; no, lo siento infinito.

Y continúa Sender después del poema:

Fue tan noble el destino de mi hermano que cualquier cosa que escriba sobre él lo empequeñece. Pero es difícil callar.

Mi hermano y yo tuvimos siempre rivalidades inocentes: nos medíamos en el muro, corríamos en la playa a ver quién llegaba antes, a falta de otra cosa conteníamos el aliento para ver quién resistía más. Pero, de pronto, me ganó de una vez, y para siempre, por un milagro parecido al de los mártires antiguos.

Cuando supe su muerte, tuve una serie de reacciones raras. La primera no de dolor, sino de sorpresa, de deslumbramiento y como de envidia. No había muerto, sino que se había ido por una puerta gloriosa a un lugar a donde yo no podía seguirle. El dolor vino más tarde. [...]

Mi hermano era el único de veras razonable entre los hermanos. El único que no había escapado nunca de casa. Un día se lo dije y él me respondió con una gran inocencia de hombre rubio: «No sé si sabrás que más de una vez tuve la mano en la cerradura de la puerta».

112 José Manuel BLEUCA TEIJEIRO, «La poesía de Ramón J. Sender», en *Ramón J. Sender. In memoriam. Antología crítica* (ed. al cuidado de José-Carlos MAINER), Zaragoza, Diputación General de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, Inst. «Fernando el Católico» y Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1983, pp. 479-494.

113 México, Atenea, 1960.

114 Colec. «Poemas», Zaragoza, 1964.

115 México, Aguilar, 1974.

Pero no se fue. Se fue más tarde por la puerta sin nombre, para no volver.

Pensando en él me siento a veces un gusano por el simple hecho de vivir todavía. De no haber ido con él. De no estar ahora con él, en nuestro antiguo juego de rivalidades.¹¹⁶

Sigue un soneto bien medido y rimado en consonantes como don Lope manda. Y prosigue Sender para acabar sobre su hermano:

A él lo mataron los llamados fascistas por el simple y noble hecho de haber sido elegido democráticamente alcalde de Huesca. [...]

A mí no me han matado todavía, ni a ti, lector amigo. Pero como verdaderos españoles no debemos confiar demasiado.¹¹⁷

Viene ahora un lance amoroso que describe así:

Iba con una hermana de un amigo mío que lindaba en los cuarenta y con otras personas de su familia y de la mía. Aquella mujer, a pesar de sus años, conservaba la frescura juvenil, era bastante pegada a la tradición conservadora pequeño-burguesa y llevaba trazas de quedarse soltera. Yo era un poco más joven e hicimos algunas picardías a campo abierto, bajo el cielo azul, recatados entre rocas y arbustos. Creía haberme conducido mal con ella (es decir, de un modo incorrecto y libertino) cuando supe que había dicho a una amiga nuestra de Segovia y después a una de mis hermanas:

—Este verano he tenido yo mi verdadera gloria. Ya no me importaría morirme porque he tenido más que muchas mujeres en el mundo.¹¹⁸

Aunque, como se ve, aprovecha toda ocasión para dárseles de bienamado de las mujeres —cuantas más, mejor, poco menos que como un conquistador de oficio o un donjuán de ocasión—, tampoco pierde oportunidades para rendir homenaje a la mujer, y no sólo en sus novelas, puesto que aquí mismo, hablando de sí, confiesa:

Las hembras son seres extraños y encantadores. Uno se acerca a ellas con hambre (un hambre ocasional y transitoria) y ellas entienden esa hambre que a mí me parece viciosa y fraudulenta como un homenaje. Un motivo de gloria que justifica su existencia. ¿Cabe una humildad más encantadora?¹¹⁹

Me sirvo a continuación de una cita para reforzar desde el mismo Sender una idea que expongo en mi «Introducción» a la edición crítica de *Imán* ya citada y que luego voy a comentar:

¹¹⁶ Ramón J. SENDER, *Monte Odina*, op. cit., pp. 208-209.

¹¹⁷ *Ibidem*, pp. 209-210.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 73.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 73.

Aquel día hubo una tormenta con una buena «rugiada» –así decía la doncella– de agua. [...]

La tormenta, sin embargo, no fue gran cosa.

Las había conocido yo mucho más espectaculares y memorables. Las más dramáticamente hermosas que he visto en mi vida son las de Alcolea de Cinca. Ni las de las turbulentas Antillas, ni las del frígido Canadá, ni las de los Estados Unidos o México o Perú pueden compararse.

Las de Alcolea producen unas exhalaciones con estampidos de distintas categorías, largos y cambiantes. A veces parece que arrojan desde lo alto de las ripas centenares de toneles vacíos de diferentes tamaños que bajan tropicando. Otras los sonidos son secos y graneados ascendentes o descendentes, como los de una enorme matraca.

Las nubes, cargadas de electricidad, quieren pasar las ripas, la ribera feraz, el río caudaloso y llegar a Albalate, pero a veces las corrientes de viento cambian y las nubes regresan sobre Alcolea. Entonces es cuando la tormenta alcanza su clímax y el dramatismo es tal que pone a grandes y chicos los pelos de punta.

La abuela se pone a rezar el trisagio y la acompañan todos los hijos y nietos, de rodillas. Fuera de la casa parece que va a acabarse el mundo y cada vez las nubes son más espesas y menos dispuestas a deshacerse en lluvia. Los rayos no caen en las ripas, sino en la tierra baja, tal vez en algún solaran levantado o en el campanario de la iglesia, pero su repercusión en las ripas es larga y gradualmente creciente.

Tal vez exagero, porque cuando yo presenciaba esas tormentas no tenía más de siete años de edad y claro es que el efecto en mis nervios infantiles era mayor de lo que sería ahora, pero recuerdo a las personas adultas igualmente alarmadas y temerosas.¹²⁰

Lo que yo quería decir es que estas vivencias de los primeros ocho años de su vida no las evoca en sus libros más autobiográficos, porque en *Crónica del alba* el relato empieza en Tauste, donde vivía Valentina; pero es bien sabido que los primeros años de nuestra vida son los que más nos marcan en profundidad y con efectos retroactivos. No hay duda, pues, de que hechos y anécdotas como lo que acaba de contar, entre mil más que no ha recordado o querido recordar por escrito, debieron forzosamente de influir en sus querencias vitales más hondas: las ripas, el río, la huerta, los abuelos, los padres, los amigos y hermanos...¹²¹

Una muestra más de su sexualismo (sin llegar a la erotomanía o a la rijosidad, creemos):

¹²⁰ *Ibidem*, pp. 87-88.

¹²¹ *Ibidem*, pp. 2-4.

Aunque aquella mujercita me gustaba terriblemente yo dejé pasar la ocasión como un pánfilo. Es verdad que todavía no conocía la mujer [tenía 14 años] y no me consideraba merecedor de tantas glorias.

Otras veces por esa misma razón perdí oportunidades espléndidas, aunque en el vasto panorama de mi vida y de mis deseos eróticos no tengo motivo alguno para quejarme. Ni para alardear, claro.¹²²

¿Falsa modestia, esto último? Porque no faltan expresiones de semejante alardear en no pocas de sus cartas y confesiones espontáneas en interviús.

Pero también sabe ser sangrante con el arma blanca y pérfida más terrible, la del desprecio:

Más tarde había de conocer «amigos» que representarían todas las clases y niveles de la miseria moral, aunque los tuve también (al menos dos de ellos) de una nobleza y honestidad perfectas.

Pero lo más frecuente era el envidioso con el aguijón envenenado. Memos escrofulosos. Se reunían en enjambres porque Dios los cría y ellos se juntan.

¿Envidiosos? ¿De qué? Eran mezquinos hasta en eso, es decir, en la manera de elegir el objeto de la envidia, ya que yo no fui nunca el modelo del triunfador ni pretendí pasar por nada parecido. Decía lo que pensaba lo mejor posible y cuando creía haberlo conseguido dormía en la noche un poco mejor.

Y me sentía a gusto dentro de mi piel. Eso era lo que los traía a ellos locos.

Pero era todo. Los otros recurrían a la calumnia para molestarme y al darse cuenta de que yo no me daba por aludido se ponían furiosos. Ingresaban en partidos políticos que me consideraban su enemigo sólo por hallar algún camino inédito para el envilecimiento, pero perdían el tiempo, ya que ellos por sí mismos eran incapaces de hacerse notar favorablemente. Sus productos de arte eran pobres buñuelos que se desintegraban solos. Miseria, miseria y memez. Sangre infecta y «muladara chacra», que dirían los hindúes: *Muladara chacra*. En sánscrito.¹²³

Tras la evocación del castillo de Loarre, del que tanto ha hablado enfervorecido Sender, hay como una reacción en cadena de emociones y expansiones afectivo-imaginativas que creo vale la pena reproducir por ser una antológica *tirade* muy senderiana:

122 *Ibidem*, pp. 100-101.

123 *Ibidem*, pp. 156-157.

El primer castillo de España en importancia es aragonés y en su historia aparecen parientes míos. Mendigos o duques, ¿qué importa? También era pariente mío Miguel Servet. Todos somos parientes en Aragón. [...]

Como la gente que habitaba aquellas rocas labradas, yo siento mi presencia en el mundo sin acabar de hallar tal vez justificación alguna. Como ellos, también soy capaz de violencia y de vaga e indefinida justicia. Como ellos, sé que soy pariente de los lagartos y otras alimañas salidas de la mar con una espina vertebrada. Y dentro de mi sangre siento de vez en cuando el aliento de los dinosaurios feroces y de las mansas ballenas, mis hermanos. En las sombras de Loarre y en Sigena y en Casbas y en Castelflorite he tenido parientes monjas y probablemente parientes pajes y frailes y alguna que otra puta -cava-, que de todo hay en la viña del Señor. Y de aquellas lejanías me llegan brisas frías, tibias, calientes, huracanadas, según los días o las noches. Sobre todo las noches. Mis noches *interiores* de emigrado trotamundos obligado a cruzar ríos y pasar y repasar fronteras para evitar a mis hijos la saña de los verdugos que asesinaron a su madre lejos de mí y en tierras a donde mi brazo no llegaba.

De Loarre me llegan todavía voces lejanas que me sostienen en las encrucijadas del mundo cuando a veces creo que no vale la pena seguir en la brecha, cuando oigo gruñir a la estupidez carpetovetónica, cuando tengo deseos de poner en evidencia escandalosa al prevaricador, al lego pedante, a la vieja manceba y al mariquita de las literaturas menores -siempre son o parecen maricas-, cuando me veo al borde del abismo y retrocedo un paso para evitar el vértigo, cuando me acuerdo de las mocicas aguadoras de Fraga que tan bien pintaba Viladrich y trato de imaginar sus pechos románicos, cuando siento la nostalgia del que querría ser y no he sido, cuando oigo voces en la noche y creo que son del otro lado de la vida, cuando me halagan los latines de las bodas mortales de Ávila, cuando saboreo la letanía como un poema modernista, cuando averiguo los quilates de religiosidad genuina que hay en cada blasfemia, cuando me arrepiento de ser honrado, cuando me duelo de la sangre no vertida, cuando vuelvo atrás en mi recuerdo y me veo a mí mismo en los años mozos, jaque, nocturno y avisgado, cuando oigo en las alturas el graznido de las ocas silvestres (que siguen como bandadas de ángeles emigrando a alguna parte), cuando me hiego a mí mismo en mi amor propio y pienso que sería mejor herirme en el corazón, cuando creo que no creo en nada (pero es porque creo en todo de un modo turbulento y veo que mi falta ocasional de fe es milagrosa), cuando me arrepiento de haber hecho alguna vez el amor sin amor, cuando querría decirle a Dios algo que no ha oído todavía de los hombres, cuando se arremolinan en mi sangre los mares de las navegaciones primitivas, cuando llueve fuera de mí un agua lustral y dentro de mí el fuego de Pentecostés, en todos esos casos y en muchos más siento en mi frente, en mis labios y sobre mi pecho el hálito negro y húmedo

de los subterráneos de Loarre. De esas sombras han de nacer las de mi muerte, para que sea una muerte genuina y no de las funerarias y los *mortuary homes* de otras tierras.¹²³

Y he aquí ahora una sorpresa de antropología *versus* zoología que, como ocurrencia de alcance, vale la pena recoger también:

La única diferencia que veo yo entre los animales y nosotros en cuanto a la conducta exterior está en nuestra noble actitud de reunirnos y ponernos espontáneamente y gustosa y desinteresadamente de acuerdo en grandes masas para –no es broma– cantar a coro. Es también la emoción más profunda y «trascendente» que he recibido en mi vida, porque en ella se confunden la naturaleza, Dios y mi gustosa perplejidad¹²⁴ de hijo predilecto de Dios –mi padre– y la naturaleza –mi madre–. No hay emoción ninguna comparable a ésta y la espontaneidad de esa tendencia humana a cantar en coro me hace tener alguna esperanza en el futuro de la humanidad, ya que en las demás actividades domina el egoísmo individualista, la vanidad, la codicia y la violencia, es decir, la incapacidad para actuar armoniosamente en grupo. La emoción de los coros vocales en masa es la más fuerte que he recibido en mi vida, lo mismo en la Capilla Sixtina de Roma que con los Cosacos del Don o en las fiestas de Santiago, en Galicia, bajo el signo de Géminis.¹²⁵

Sigue una confesión de carácter general:

Yo no me he considerado un hombre simpático. Tampoco me interesa mucho la simpatía palabrera o gesticulante de los demás. Pérez de Ayala me dijo un día, sonriendo con mala sangre, que yo no era simpático. Y lo decía él, que venía a ser el típico *cenizo* andaluz, aunque fuera asturiano.¹²⁶

Le ha acompañado mucho a Sender esa fama de antipático entre los hombres de algún modo activos en el cotarro literario. Por lo que me han contado sus colegas universitarios y no pocos intelectuales que le frecuentaron en vida, parece probado que no era de trato fácil, y me lo hago muy capaz de soltarle a cualquiera un desplante o de contestar con alguna brusquedad y más o menos expeditivamente. Sin habernos visto nunca, puedo imaginarme esas posibles intemperancias

123 *Ibidem*, pp. 162-163.

124 Véase cómo es este concepto clave para la hermenéutica senderiana, en el artículo «Bajo el signo de la perplejidad: *El verdugo afable*», que firma J. BARREIRO en este mismo volumen, pp. 59-68.

125 Ramón J. SENDER, *Monte Odina*, *op. cit.*, p. 174.

126 *Ibidem*, pp. 364-365.

tan sólo por sus cartas (que no han sido pocas); no contra mí (siempre me ha tratado con deferencia al principio, luego con aprecio y hasta con cariño después), sino descargando contra otros (a quienes en algún caso había anteriormente alabado) así, de pronto, toda una andanada de descalificaciones definitivas como para quedarme turulato. Pero no son cosas éstas como para ponerles nombre, ¡ni pienso! Me figuro que los que más le encocoraban eran los hipócritas y los amanerados pedantes *pijaitos*, como decimos en Aragón: medio señoritos andaluces y medio *fatos* –otro aragonésismo por fatuos–. Es muy propio entre nosotros ese tipo humano exigente, primero consigo mismo y, luego, con los demás; hombre de palabra que por mantenerla es capaz de esforzarse hasta el sacrificio, con viva conciencia de sus responsabilidades e impaciente por entregarse a su mucho trabajo. Y que por todo eso no aguanta bla-bla-blás, triquiñuelas ni pamemas de los cursis o repipis. Pero no creo que Sender fuese de humor tan atrabiliario como dicen que lo era Juan Ramón Jiménez, por ejemplo. Se ha dicho que esa actitud en el trato de Sender era propia del aragonés. No me atrevería yo a adscribir a personas unos patrones de conducta regionales o étnicos, primero porque no se ha establecido científicamente cuáles sean esos *patterns* del comportamiento aragonés; y segundo, porque un *pattern* étnico no tiene por qué condicionar a uno de sus individuos que ha vivido más tiempo fuera que dentro del territorio de su tribu.

A este propósito me gustaría poner un ejemplo de mi experiencia personal, asociando la fama de mal genio de Sender con la de un amigo valenciano, aunque de madre vasca, que muchos intelectuales españoles contemporáneos de seguro conocen: José Martínez Guerricabeitia, fundador y director de «Éditions 'Ruedo Ibérico'», incluidos sus famosos *Cuadernos*, también fallecido, ¡ay! (y no es un *ay* retórico, como me llamo Francisco), el 12 de febrero de 1986. Pues bien, a Martínez, también llamado Pepe familiarmente como Sender, muchos le han tildado de superexigente y duro de trato. Puede ser, hay que saber calibrar las capas o niveles de intención relativa al tono de voz y al ritmo de dicción. Todo es cuestión de proporciones: un do de pecho puede ser tan cordial como un re menor y un empujoncito puede llevar tanta carga de afecto y hasta de ternura como un abrazo suave y delicado. Fue una verdadera lástima que algunos de sus colaboradores le guardaran un cierto resquemor por haber sido tratados en algún momento con brusquedad, sin tener en cuenta su excepcional inteligencia, su capacidad extraordinaria de trabajo y de entrega a su labor, dejándole muchos en la estacada cuando él y su empresa editorial volvieron a España. Hay obras que son infinitamente más importantes que unas pequeñas heridas de amor propio. Igual le ocurrió a Sender cuando volvió a España para curarse la nostalgia: muchos no vieron más que falta a su palabra empeñada en que no volvería antes de la muerte de Franco. Si no fuera demasiado largo, sobre todo tratándose de un asunto tan baladí, podría transcribir todas las frases escritas en cartas a mí dirigidas en las que se trasluce la

pequeña batalla interior antes de decidirse, lo que le costó tres o cuatro años de síes y noes... o más bien noes, hasta 1974, en que viaja a España por vez primera desde el exilio.¹²⁷

Dos citas ahora de dos momentos de su vida cimeros y acabaremos con una sentencia bastantes veces transcrita:

Mi libro *Imán* me situó frente al «establishment» para siempre. Antes ya, en 1927, había estado en la cárcel con motivo de la sublevación de los artilleros. [...]

El caso es que resuelta la crisis de los artilleros de un modo incruento, porque Primo de Rivera no era hombre sanguinario, yo quedé marcado –y fichado por la policía de la brigada social– como un tipo si no peligroso, al menos sospechoso de peligrosidad.¹²⁸

Pero la proclamación de la república nos cogió a todos de sorpresa, con excepción de los grupos más activos de la CNT que conspiraban día y noche y tenían contactos con algunos jefes militares. [...]

Los comunistas hicieron un diario de «frente popular» titulado *La Lucha*, que yo dirigía aunque no pertenecía al partido. [...]

No cobré nunca un céntimo por mi trabajo como no lo recibí de ninguna organización política dentro ni fuera de España. Me las compuse como pude con mis libros y tuve la suerte de que algunos se tradujeron y tuvieron éxito, como *Imán*, *Siete domingos rojos*, *Mr. Witt*... Con los derechos de autor de mi editor alemán viví más de dos años.¹²⁹

Pues sí, era tal la vigilancia de los cenetistas como sintiendo la inminencia de un acontecimiento muy infausto, que dos semanas antes de la sublevación militar se venía haciendo guardia nocturna en los ateneos libertarios y locales de la sindical confederal, a la espera del golpe militar. Y así, cuando irrumpieron en las calles de Barcelona los rebeldes del ejército para tomar la ciudad y entregarla a la sedición, se encontraron con centenares, y luego miles, de sindicalistas, los más con pañuelos rojinegros que, aun mal armados y peor adiestrados para la guerra y todo, no sólo le hicieron frente a ese ejército faccioso, sino que acabaron por derrotarlo.

En fin, ahí va la sentencia:

¹²⁷ Su segundo viaje lo emprende tal vez más que nada con la ilusión de su exposición de pinturas. Pero le hizo desistir sobre todo el desengaño de algunos colegas con alguno de los cuales tuvo alguna trifulca.

¹²⁸ Ramón J. SENDER, *Monte Odina*, op. cit., p. 365.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 366.

La verdad es que en el tiempo en que yo nací una persona decente sólo podía ser anarquista en España. Nada nos era aceptable sino las chicas bonitas como parte del encanto de la naturaleza incontrolada e incontrolable.¹³⁰

Nos falta un ultimísimo rasgo caracterológico de los englobadores y definitivamente epifánicos. ¿No pertenecerá, Sender, a esa clase de hombres-niños, como algunos genios nos ejemplifican? Pienso en un Arcipreste de Hita, en un Rabelais, en un Ramón Llull, en un Cervantes, en un Góngora, en un Shakespeare, en un Molière, en un Braulio Foz o en un Picasso. Precisamente, mientras estaba escribiendo este trabajo, he recibido carta de una amiga profesora y, además de crítica literaria, una senderiana, de la que transcribo las dos últimas frases que retratan de cuerpo entero a nuestro admirado paisano. Es Julia Uceda la que me escribe lo siguiente y que viene como broche de oro:

Cuando estuve en Los Ángeles para conocerlo, me llevó al Pacífico y dijo: «Señor Pacífico, le presento a Julia Uceda». A mí Sender siempre me pareció un niño.¹³¹

¹³⁰ *Ibidem*, p. 425.

¹³¹ Julia UCEDA, «Carta a Francisco Carrasquer», 1991.

UN EDIPO EXTEMPORÁNEO
(A RAÍZ DE MUERTE EN ZAMORA, DE RAMÓN SENDER BARAYÓN)

Francisco CARRASQUER LAUNED

El 19 de abril de 1989, después de ofrecer una conferencia sobre Ramón J. Sender, en la universidad de su Albuquerque (Nuevo México), vino a mi encuentro una señora desde el público para entregarme uno de los primeros ejemplares de la primera edición recién salida de la imprenta de *A death in Zamora*, libro escrito por el hijo de Sender.¹ Y ahora que ya lleva tres años circulando su edición en español,² es hora ya de hablar de este libro con la distancia deseada.

Da la casualidad de que viene a abundar en esa especie de moda en que parece haberse convertido el escribir libros sobre padres famosos: el hijo de Cela, el de Torrente Ballester, el colectivo «En nombre del hijo»... Pero lo que ya no es casual coincidencia es que el libro de Ramón Sender Barayón sea completamente diferente de los otros, porque él no escribe su libro, como aquéllos, a título de curioso complemento desde la intimidad del escritor *ad usum* de los estudiosos del padre famoso, y no sin cierto nivel de competencia crítica y contribución literaria; sino que aquí se trata de acusar al padre de haber fallado como tal y reivindicar, de retuque, la memoria de la madre que nadie ha puesto en solfa ni en cuarentena. Aquí el valor literario del padre está como fondo, en el doble sentido de la palabra: como trasfondo situacional consabido e incuestionado y como garantía de solvencia mundana y reconocimiento universal en el mercado de valores culturales y artísticos. Pero el primer plano lo llena Amparo Barayón, el objeto de amor de toda una vida de hombre de cuarenta y tantos años en busca de la madre con la que identificarse y que su padre le ha ido escamoteando día a día y año tras año. Conflicto edípico que estalla tardíamente y sólo hasta que el escamoteador desaparece.

¹ Ramón SENDER BARAYÓN, *A death in Zamora*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1989.

² Ramón SENDER BARAYÓN, *Muerte en Zamora*, Esplugues de Llobregat (Barcelona), Plaza & Janés, 1990 (trad. de Mercedes ESTEBAN-MAES KEMP).

Uno puede preguntarse, lo primero de todo, por qué ha tardado tanto Ramón Sender Barayón en echarse al campo en descubierta a la búsqueda de su madre añorada. Con más de 25 años de mayoría de edad, bien podría haber emprendido mucho antes las pesquisas que le prestan a este libro su materia y razón de ser, sobre todo a partir de 1975, que es cuando muere el dictador del Pardo y sale España de la guerra civil en que los vencedores la habían mantenido casi cuatro décadas (1936-1975). Pero no, sorprende que no se decida a visitar los «santos lugares» de la pasión y muerte de su venerada madre hasta 1983. Y además, sin ninguna preparación, es decir, no dominando ni tan sólo la lengua de sus padres, que podía haber estudiado con mayor ventaja que los tantos centenares de miles de conciudadanos suyos que la vienen estudiando. Tan incomprensible es esto como que su padre no se propusiera mantener viva su propia lengua en sus hijos, puesto que sin la lengua no podía esperar que se interesaran por la cultura española. Es tan incomprensible que los hijos no se preocuparan por aprender la lengua y literatura misma en que su padre se había hecho internacionalmente célebre, como que el padre no se las ingeniase para hacerles estudiar el español viviendo en un país, Estados Unidos, en que nuestro idioma es la segunda lengua después del inglés.

Bastaría con esto para demostrar que, en efecto, padre e hijos han vivido muy distanciados. Y no me refiero ahora al distanciamiento que yo propugno en mi ensayo «La distancia en literatura»,³ o que José Luis Castillo-Puche considera en su librito *Ramón Sender: el distanciamiento del exilio*,⁴ sino el que supone desentendimiento, cuando no insoportabilidad. Vivir en el exilio con hijos nacidos y/o criados en esa situación es ya de por sí un drama, y más cuando se vive en un país con otra lengua; pero en el caso de Sender y sus dos hijos Ramón y Andrea (y dejamos a un lado aquí a Emmanuel para no enredar más la madeja), el problema pasa de drama para alcanzar el *pathos* de la tragedia. Porque por mucho que queramos darnos explicaciones (no ya justificaciones imposibles), ni aun echando mano del socorrido psicoanálisis damos con una clave satisfactoria. Toda esta historia nos sobrepasa, es demasiado misteriosa para nuestra capacidad descifradora.

La primera razón que se nos da es el miedo.⁵ Un miedo nada sicopático ni entelequial, por cierto, de ser liquidado por algún brazo-sicario movido desde el Kremlin, si bien algo remoto, verdad es, porque por las mismas razones habrían podido temer por su vida tantos y tantos intelectuales que un día fueran «compa-

³ FRANCISCO CARRASQUER, «La distancia en literatura», en *Actas del Simposio sobre la novela*, Utrecht (Holanda), Instituto de Estudios Hispanoamericanos, mayo de 1976.

⁴ JOSÉ LUIS CASTILLO PUCHE, *Ramón Sender: el distanciamiento del exilio*, Barcelona, Destino, 1982.

⁵ Véase a éste y demás respectos el completo artículo de Jesús VIVED MAIRAL —el mismo a quien Ramón J. Sender dedica su mejor libro según consenso universal, *Réquiem por un campesino español*, ¡por algo será!— «Tres personajes en su encrucijada. A propósito de *Muerte en Zamora*, libro escrito por el hijo de Ramón J. Sender», *Diario 16* (11 de marzo de 1990), 30-31.

ñeros de viaje» o cripto y hasta exóterocomunistas, para después apostasiar de la «doctrina» e incluso pasarse al enemigo con armas y bagajes. En el caso de Sender se hace más probable o plausible ese miedo por el factor añadido de los celos, porque no sería demasiado imaginar que algún fanático del Partido le tuviese envidia por sus éxitos de escritor o por el simple hecho de haber llegado a ser profesor sin diplomas ni oposiciones o concursos académicos, que en el mundillo universitario hay muy mala sangre amarilla, y tratándose de españoles que tanta fama tenemos de envidiosos...

De haberse llevado a efecto semejante amenaza, la solución habría sido perfecta: el padre muere cuando los niños todavía no pueden calibrar el horror de su orfandad y, encima, al hacerse mayores, se encuentran aureolados por dos padres mártires, la madre inmolada por la vesania franquista y el padre por el terrorismo estalinista. Pero lo cierto es que, con el paso de los años, los hijos cruzan el umbral de su uso de razón, y no se explica que Sender siga negándose tan obstinada y enigmáticamente a contarles a los chicos lo que sabía de su madre. Ni se explica por ese tan invocado «pudor de la desgracia», ni por el prurito de preservar a los niños de los horrores de la guerra y todo lo que podía significar de traumatizante entrar en contacto o en conocimiento con/de la España negra, ni, en fin, por sentimiento de culpabilidad.

«PUDOR DE LA DESGRACIA»

Semejante pudor –alegado por el propio Sender repetida y enfáticamente– presupone una condición arbitraria o gratuita. Porque sólo puede referirse a la posibilidad de *explotar* esa desgracia interesadamente haciendo sensacionalismo comerciable. Recuerdo a este propósito el caso de un amigo a quien le habían fusilado a su padre y a quien algún malasombra maltrató de «necrófago» porque le habían proporcionado un trabajillo los correligionarios de su pobre padre ejecutado por los fascistas. Viene a recriminar lo mismo este horrendo reproche que pone Ramón Sender Barayón en boca de su padre: «¡Lo único que quieres es sacar dinero a costa de los huesos de tu madre!»⁶ De haber sabido la verdad, ya desde niño, no habría habido lugar a ese afán por seguir las huellas de su madre. Y si ahora alcanza algún éxito de venta su libro, por lo que pueda haber de escándalo, de curiosidad morbosa al revelar intimidades del gran escritor, o por el simple enfrentamiento sensacionalista de un hijo ignorado contra su padre de renombre, habrá sido, igualmente, por haber permitido el padre y hasta provocado esta pequeña venganza. Porque, en realidad, la venganza es pequeña. Pues, ¿qué se propone con este libro? Podía haber hecho literatura, al menos, dándonos un épico remontar hasta las fuentes de su origen coronando su encuentro con la madre desde su

⁶ Ramón SENDER BARAYÓN, *Muerte en Zamora*, op. cit., p. 34.

filialidad, como hace su padre con vera axiología literaria en *Los cinco libros de Ariadna*. Diferencia clave: Sender senior revive y trasciende la memoria de Amparo Barayón en la mítica Ariadna y Sender junior la trivializa en su rebusca hasta lo *kitsch*. Resulta que aquella expresión del padre «pudor de la desgracia» se ha salvado ya, se ha superado, se ha sublimado por Ariadna.

¿Qué le costaba al padre facilitarle al hijo acotaciones explicativas una vez escrito el texto dramático? Pero, desde el otro lado, ¿qué más quería el hijo que le dijera el padre después de haber leído *Contraataque* y, sobre todo, *Los cinco libros de Ariadna*?... En este libro, más que en el otro, está ya todo dicho o sobrentendido: lo histórico y biográfico, lo sentido y resentido, lo consciente y subconsciente, lo vivido y pintado, lo soñado, lo imaginario y mágico, toda una interpretación *plus ultra* de una realidad reactualizada subjetiva e intersubjetivamente.

PRURITO DE PRESERVAR A LOS NIÑOS DEL HORROR

Este pretexto se despacha pronto en un pensador como Sender, quien se ha expresado más de una vez contra la falsa idea que tienen de los niños los adultos adocenados que les creen incapaces de entender la muerte y soportar la realidad por aciaga y dolorosa que sea. No puedo creer que Sender pretendiese, ni por un segundo, criar a sus hijos en una urna de cristal (segundos hijos del doctor Velasco), alejados de las zarpas del vivir. Menos aún que hubiese querido que sus hijos reconociesen lo malo de España y de su historia, cuando él mismo es quien postula que hay que contar siempre con lo malo, máxime para valorar justamente lo bueno y hasta para convertir el mal en bien. Así que no es éste un argumento que se tenga de pie.

SENTIMIENTO DE CULPABILIDAD

Este supuesto móvil tiene más tela que cortar.

Ya desde que leí el artículo de José-Carlos Mainer titulado «La culpa y su expiación: dos imágenes en las novelas de Ramón J. Sender»,⁷ quedé muy sorprendido ante esa idea de un supuesto sentimiento de culpabilidad en los cimientos de la fábrica literaria senderiana. No se me habría ocurrido nunca, a pesar de estar su obra plagada de víctimas y victimarios, de reos y verdugos, de culpables e inocentes. Como tampoco he creído jamás en un Sender suicida por más que el suicidio haya sido tema tan suyo y tan recurrente en su obra. Ni su temperamento, ni su

⁷ José-Carlos MAINER, «La culpa y su expiación: dos imágenes en las novelas de Ramón J. Sender», *Papeles de Son Armadans*, 161 (1969), 116-132. Reed. en *Ramón J. Sender. In memoriam. Antología crítica* (ed. al cuidado de José-Carlos MAINER), Zaragoza, D.G.A., Ayuntamiento de Zaragoza, Inst. «Fernando el Católico» y C.A.Z.A.R., 1983, pp. 127-135.

carácter, ni sus raíces-ganglios, ni su filosofía toleraban, a mi modo de ver, el sentimiento de culpa en general. En ninguna expresión *propia* (no literaria, sino hecha confesión oral o epistolar), se trasluce o se trasunta un complejo de culpabilidad, que es lo único que podría explicarnos a lo mejor ese largo y empecinado silencio sobre el «caso» de su mujer para sus hijos.

Lo paradójico es que el mismo Mainer, en su prólogo a la edición ya citada,⁸ nos aporta una cita que debería haberle puesto en guardia contra su artículo arriba mentado e incluido en dicho volumen. La cita es de *Memorias bisiestas* y dice así:

He vivido más o menos a contrapelo y por eso soy tal vez de los menos culpables del mundo, es decir, uno de los irresponsables más o menos plausibles.

¿No es transparente? Y no veo por qué subraya Mainer con segunda intención esos términos relativizadores o cautelares de «más o menos» (dos veces) y «tal vez», porque no tienen nada de particular, y menos en Sender (como eso de «plausibles», tan senderiano entre sus tics discursivos). Pues claro que *alguna vez* habrá dejado de ir a contrapelo y no siempre ha podido dejar de tener responsabilidades (que en este sentido dice «irresponsable», no en el de «viva la virgen»). Para mí está claro que se considera de los «menos culpables» porque ha ejercido apenas poder alguno y no se ha hecho cómplice del mismo como casi todo el mundo. Porque, como muy bien dice Juan Benet, menos mal que la ambición de poder es cosa de pocos, que si todo el mundo estuviéramos poseídos por esa obsesión ya no habría hombres sobre la tierra. O sea, que Sender se siente poco culpable por haber ejercido tan poco el poder (que es crimen por definición), ni por acción (política) ni por omisión (complicidad por acatamiento); o en otras palabras, porque no ha sido dirigente político ni dirigido partidario, socio o cliente de cualquier establecimiento poderdante o poderhabiente. ¿Que nos movemos en un terreno abstracto de representación y este problema que abordamos requiere un tratamiento psicológico o psicosociológico? De acuerdo, pero ya es importante retener el dato de la creencia personal del autor en sus relaciones éticas y fácticas con la sociedad. Sobre todo tratándose de un hombre que ha escrito: «Lo que hay que hacer es actuar enteramente y no fraccionariamente».⁹ Pero vayamos, sin embargo, por partes.

Sender creyó actuar y decidir de la mejor manera escapando él del territorio enemigo y aconsejándole a su mujer, Amparo, que se fuera con sus hijos a su ciudad natal, Zamora, seguro de que podría pasar fácilmente a Portugal desde allí y reunirse luego todos en Francia. Se equivocó, porque era prácticamente imposible

⁸ José-Carlos MAINER, «Prólogo» a Ramón J. Sender. *In memoriam*. *Antología crítica*, op. cit., p. 20.

⁹ Ramón J. SENDER, «Prólogo» a *Los cinco libros de Ariadna*, New York, Ed. Ibérica, 1957, p. IX.

para una persona civilizada prever entonces a qué extremos de encarnizamiento y saña sería capaz de llegar la jauría atraillada por Franco. La hidrófoba ultraderecha española contagiada con su baba de odio y rencor a la derecha simple y normalmente moderada, así que cualquier pobre sastre Sevilla, entre otros más o menos lanzados por el tobogán de la venganza o del terror, pudo denunciar a una mujer de buena familia y de cuyo patrimonio se podría sacar tajada, aunque fuese madre de dos hijos y quién sabe si también encinta. También puede entrar en cuenta verosímilmente el hecho de que fuese la esposa de un escritor de izquierdas (o sea, doblemente criminal, por ser escritor y por serlo de izquierdas). Otra suposición que se filtra repetidas veces como probabilidad en *Los cinco libros de Ariadna* es la de que hubiese sido ejecutada por haber sido violada previamente: para borrar el atropello, eliminar la víctima. Pero todo esto no viene ahora al caso. Mataron a su hermano Manuel y a su mujer. Hechos. Y a lo hecho, pecho, ¡qué remedio! Mientras que lo que nos importa es dilucidar si la responsabilidad (no menos «plausible» que la irresponsabilidad invocada por nuestro autor) de un padre para con sus hijos casa y concierto con la negativa del mismo a hablarles a los mismos de la madre.

Creo que habría que desglosar muy bien la responsabilidad del padre de las consecuencias del marido-amante. De lo primero debió de sentirse liberado al encomendar a otros de confianza el cuidado de sus hijos, aunque siempre a su cargo los gastos de crianza. Liberación porque nadie nos desmentirá si decimos que Sender no tenía condición de monógamo o de amante constante y perpetuo. Como había hecho en vida, sigue haciendo después de muerta su mujer. Tras escuchar las confidencias de Magdalena, exclama Ramón Sender Barayón: «Así que mi padre había sido infiel mientras Amparo estaba en la cárcel». ¹⁰ Consecuente con la paradoja senderiana «la virginidad del deseo», ¿no? Tal vez nos aclaren más este extremo dos citas de *Conversaciones con Ramón J. Sender* de Marcelino C. Peñuelas:

No creas. Yo me he portado mal a veces con mujeres. [...] A veces, ser bueno es un lujo inaccesible o poco menos. ¹¹

Aquí el ser bueno es ser convencional.

-Recuerdo que también dices algo de eso en *Ariadna*...

-Sí. En *Ariadna*, de un modo un poco desfigurado. Vamos... líricamente. Y el nombre *Ariadna*, como ya te he dicho, viene del hilo que mi mujer me tendió y que me permitió salir del laberinto en el cual yo iba a perderme. *Eso no lo sabe nadie*. ¹²

¹⁰ Ramón SENDER BARAYÓN, *Muerte en Zamora*, op. cit., p. 196.

¹¹ Marcelino C. PEÑUELAS, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, Madrid, Magisterio Español, 1970, p. 65.

¹² *Ibidem*, pp. 89-90.

Lo subrayado por mí es sumamente enigmático, sobre todo dicho ya en 1969, cuando todo el mundo medianamente interesado por Sender sabía que se había pasado del campo conquistado por los franquistas a las líneas republicanas. La clave tiene que estar en *Los cinco libros de Ariadna*. Pero dejémoslo para el final y sigamos con su estado civil de casado.

En un momento de la novela, tras la picadura de la víbora y la confesión, que tanto la turba, de Javier: «Lo que sea de ti será de mí», Ariadna confiesa: (como ya se sabe, ante la XXVII Asamblea de la O.M.E.C.C.):

Yo me sentía en un peligro sin salida. La voz de Javier me había hecho cosquillas en la nuca y me produjo escalofríos.

–Si me muero –dije en voz alta, riendo– dos meses después tendrás otra mujer.

–Esta señorita –dijo el campesino que llevaba las riendas– se ve que conoce el género humano.¹³

En fin, nunca se ha recatado Sender de su condición de mujeriego y polígamo. Luego la lealtad que tributara a su mujer no fue nunca fidelidad conyugal. Recordemos, por un lado, que de Sender es la frase: «Somos, al fin y al cabo, animales gozadores con un poco de conciencia de nosotros mismos que nos agúa la fiesta, pero nada más».¹⁴ Y, por otro, que también es suya la repetida alusión a ser «culpable de inocencia». Pero hay un diálogo entre Ariadna y Javier realmente definitivo. He aquí un fragmento:

–... Los fantasmas me manosean pensando que soy una heroína. No una mujer sino una heroína. Es lo que soy y lo que seré ya toda mi vida para ti y eso es feo para un amante. Porque una heroína es en cierto modo una mujer pública. Y tú...

–Tampoco, querida. Es lo de siempre. Ya sabes que yo no he creído nunca que el matrimonio fuera una solución. Ni siquiera nuestro matrimonio. El amor no puede tener soluciones. Tarde o temprano el matrimonio es la sepultura del amor. Probablemente el único interés del matrimonio es el adulterio. Como tal vez lo único interesante de la religión es la herejía, es decir el pecado.¹⁵

Por lo demás, no se habla de *hijos* en *Los cinco libros de Ariadna*, sólo a última hora de un «bebé mongoloide». ¿Se quiere mayor rechazo por fallo interpuesto?

¹³ Ramón J. SENDER, *Los cinco libros de Ariadna*, op. cit., pp. 60-61.

¹⁴ Marcelino C. PEÑUELAS, op. cit., p. 152.

¹⁵ Ramón J. SENDER, *Los cinco libros de Ariadna*, op. cit., pp. 318-319.

Orillada, pues, la mujer, nos queda considerar el papel de esa mujer, no ya de amante sino de madre de sus hijos, en su memoria y en la memoria de Ramón y Andrea. Papel absolutamente fracasado, aunque no la hubiesen violado antes de matarla (conjetura nada imposible si se sabe que su ejecutor, un tal Vitoria, la había pretendido y recibió calabazas). No contaba Sender con ese absoluto fracaso y ella se hundió en el abismo de la frustración de él. No tiene nada que ver esto con la estima y hasta con la veneración que le haya guardado en su recuerdo. Le falló y se acabó. No se hable más. Y menos de culpas. Sender no era hombre como para regodearse en arrepentimientos ni para torturarse invocando momentos fallidos del pasado. Por no repasar, no repasaba ni sus escritos. Nada de rehacer ni deshacer, sino hacer más. Y más. Y más. Hasta la muerte, que lo pilló haciendo. Es muy posible que ese fallo de hecho, no de derecho, nos explique aquel enigma de hace poco: «Eso no lo sabe nadie». Pero, entonces, ¿cuál es el «hilo» que lo saca del laberinto y de qué «laberinto»? ¿No será que el holocausto de ella le lleva a él a ver lo esencial de la vida por encima y más allá de las miserias de la guerra civil, de la política de partidos y de todo lo que llama «máscara» o «persona», hasta encontrarse con la *hombria* en la muerte? «Lo que sea de ti será de mí». Si ella muere también morirá él. Y no sólo como persona, sino como (cierto) autor que de lo contingente pasa a lo sustancial, de neonaturalista a postesencialista, dispuesto a hacerse *su* verdad de la realidad de todos.

Y hablando de fallos, ¿acaso no es un fallo doble, triple, en toda la línea de su fenomenología familiar? Porque él también falla, desde el momento en que no llega a cumplir la promesa-amenaza que encierran las palabras con que corresponde a la comunicación de Víctor Rivera sobre la muerte de Amparo y sobre quiénes la mataron: «Me has hecho un favor. Ahora ya sé a quiénes tengo que matar». Y se hace tanto más sagrado este juramento implícito cuanto que su ejecución funciona como cláusula de promesa que excluye la necesidad de suicidarse.

Y, en fin, fallo de los hijos, a quienes tiene que abandonar al principio y luego se ve que se acostumbra a su ausencia, como sus hijos a la suya. Y todos tan contentos. Más adelante, se produce en ambos vástagos una fuerte reacción de fuga, tengo entendido que uno se evade hacia la marginación contraculturalista y la otra profesa en religión. En todo caso, los dos hacen crisis de identidad demasiado tarde, los dos van a misas dichas a España en busca de las sombras entre las que pueda aparecérselos la madre.

En definitiva, no parece sino que el *vacuum* aislante entre padre e hijos se haya ido estableciendo por pura inercia de unos mecanismos de anodino y rutinario fatalismo. El padre, totalmente entregado a vivir intensamente escribiendo, haciendo el amor y disfrutando de sus amigos y admiradoras y del trato enriquecedor de colegas y estudiantes, debió de ir descuidando más y más su papel de padre educador y cediendo a la contrariedad ineluctable de que sus hijos no se interesasen por lo suyo y ni tan sólo por lo español y de que se fuesen integrando

en la cultura estadounidense hasta el corvejón. Olvidarse de lo ausente o mediato parece signo común del género humano, según concluye la psicología general, pero tal vez sea esto más verdad y más propio del aragonés.¹⁶ Y otro dato más que sabido: el orgullo puede más que todo. Si no vienen a mí, tampoco voy yo a ellos, aunque me duela a rabiar. Y bien, con el tiempo, estas posturas van formando cortezas de cicatriz y cada vez duele menos dejar que se sequen, hasta que se caen por sí solas. Entretanto, y por añadidura, eso sí, hay resortes inefables entre padres e hijos que, por serlo, no pueden explicarse. Misterio de misterios enredados. Pliegues y repliegues de comportamientos entre consanguíneos que jamás ceden al esfuerzo de desplegarlos desde fuera. Y el enigma sigue y seguirá, por muchos libros seudorreveladores que los hijos escriban ociosamente tras la muerte del padre. Si no fue posible en vida, ¿cómo va a poder serlo en la muerte?

Y, por último, tengo empeño en deshacer esa clave facilona de que el sentimiento de culpabilidad en Sender haya influido sobre su obra. No hay ningún fundamento para semejante presupuesto. Creo que es fácil partir de la premisa de que Sender no se sintió acomplejado de culpabilidad. Porque de haberse sentido culpable (¡máxime hasta el punto de fijación obsesiva y automática que implica un complejo!), o se habría suicidado o se habría defendido. Del libro que más se presta a tomarlo como un gran alegato *pro domo*, ya dice Mainer:

En *Los cinco libros de Ariadna*, los personajes –Ariadna y Javier– deponen ante el fantasmagórico tribunal de la O.M.E.C.C. que nunca sabemos si es el encargado de juzgar la conducta de los protagonistas o de instruir un desmesurado sumario sobre la guerra civil española.¹⁷

Y más arriba ha escrito el mismo crítico, como enlazando 22 años antes (1969-1991) con la frase de Menotti citada en nota 16:

En el fondo, la novela pasa a ser el testimonio de la ambigüedad patética de existir, de la distancia que separa al individuo de la sociedad en la que, significativa y reiteradamente, fracasa. En *Los cinco libros de Ariadna*, se define, de alguna forma, este sentimiento cuando, en el simbólico juicio que se sigue a los personajes, éstos son acusados de «culpables de inocencia».¹⁸

¹⁶ Precisamente el mismo día en que esto escribo, leo en la última página de *El País* (22 de marzo de 1991) lo que dice el compositor italiano Giancarlo Menotti de Goya (a quien le ha dedicado su última ópera): «Jamás me hubiese imaginado que Goya fuese tan antipático y ambiguo». Y añade: «Por otra parte, el verdadero artista tiene que vivir para su arte, y no le queda tiempo para lo otro. De ahí que suela ser mal esposo, mal padre, mal patriota. Yo siempre me he preguntado si a un artista se le puede perdonar todo, y pienso que todo no, pero mucho sí».

¹⁷ José-Carlos MAINER, «La culpa y su expiación...», *Ramón J. Sender. In memoriam...*, op. cit., p. 131.

¹⁸ *Ibidem*, p. 130.

Es el Poder, o los poderes, los que hacen de la inocencia culpa. Se habrá sentido Sender acosado, maltratado, objeto de calumnia y vilipendio, pero jamás culpable. Y gracias a sentirse inocente puede hacer tanta y tan buena literatura de la culpabilidad; como gracias a no sentirse atrapado en el engranaje de los fatalismos de los dioses pudo Esquilo escribir las tragedias magistrales que le conocemos. Y nos queda otro argumento. Si es verdad que ha novelado mucho Sender sobre la culpa, la condena, el verdugo, la venganza y el odio (*negativos* clichés con que provocar la voluntad de «revelarlos», rebelándose, para sacar las imágenes *positivas* que corresponden a su filosofía y a su psicología, a su ética y estética, a su natural y vocación de artista), no es menos verdad que lo más hermoso de toda su obra es ese ramillete que la corona de esenciales vírgenes aureoladas por la inocencia que se llaman: Valentina, Milagritos, Elvira, Lizaveta, Teresa de Cepeda, Eva, Ariadna, Niña Lucha y algunas más de obras menores que, juntas, constituyen la más sublime inspiración de nuestro autor y la garantía de su gloriosa posteridad.

No es imposible que algún malintencionado pueda sentirse a estas alturas tentado a devolverme la pelota como un bumerán de mi propio argumento de más arriba: si por no ser culpable fue tan apto para traslarnos en novela el universo de la culpabilidad, por ser inocente no podría, pues, trasladarnos al mundo de la inocencia. Y se equivocaría de medio a medio este avieso abogadillo del diablo. Porque Sender, aquí, es el *maestro que sabe* de la inocencia achacada de culpa. Y por eso está a la misma distancia de lo uno que de lo otro. Y desde su puesto de observación, gracias a su talento, nos pinta la abyección del culpador y la gloria del inocente culpado.

Pero, en resumen, el libro de Ramón Sender Barayón no nos aclara nada. Y menos aún el punto más enigmático y cardinal del caso: por qué y cómo se produce ese divorcio, esa incomunicación entre padre e hijos. Y si no ha sido útil para esto, ¿de qué sirve este libro? Si al menos hubiese en él algún valor literario... No sé cómo se han atrevido a poner en la contraportada de la edición inglesa unas frases de Alvah Bessie que empiezan con esta hipérbole inaudita: «A death in Zamora is a Work of genius»... Y, a la postre, la traducción al español deja bastante que desear.

RAMÓN J. SENDER EN LOS AÑOS VEINTE: DETALLES DE UN APRENDIZAJE

José Domingo DUEÑAS LORENTE

En sus evocaciones nostálgicas de autor ya consagrado y exiliado, Sender recordaba a menudo su entrada en la plantilla de *El Sol* en 1924 y los seis años siguientes de redactor en el diario madrileño como los momentos más decisivos para el encauzamiento de su vida de escritor.

«Aquello era como la alternativa para los toreros o la lotería –dirá en *Nocturno de los 14*,¹ al recordar la entrevista en la que don Nicolás M.^a de Urgoiti le ofreció trabajo en su diario–. Mi destino estaba decidido para siempre [...] sé ahora que no habría podido sentirme medianamente a gusto en la vida sino haciendo lo que hago».

También a este periodo atribuía lo más sustancioso de su aprendizaje cuando Marcelino C. Peñuelas² le inquería acerca de su formación: «Lo que quiero saber es cómo te formaste. Cómo desarrollaste tu estilo, tu manera».

En mi caso –dice Sender– no hay misterio alguno. Trabajando en un periódico muy intelectual como *El Sol*, pues... se asimila eso de una vez para siempre [...] ¿Tú sabes lo que es estar, como te digo, seis u ocho años no sólo escribiendo cada día, sino corrigiendo materiales que te enviaban a la mesa; que tú debías limpiar de redundancias y de repeticiones y dejarlos reducidos a la pura esencia informativa? Con lo cual llega un momento en que has asimilado por lo menos una virtud. La de discriminar y no decir sino cosas interesantes, ¿comprendes? Es decir, no ser aburrido.

¹ Ramón J. SENDER, *Nocturno de los 14*, Barcelona, Destino, 1970, pp. 82-84.

² Marcelino C. PEÑUELAS, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, Madrid, Magisterio Español, 1970, pp. 105-107.

Pero, además, añadía a continuación que «ese periodismo me enseñó a no fiarme de las apariencias, de lo que llamamos la realidad», a la que juzgaba «llena de falsedades que hay que saber calibrar y evitar o bien [...] vigorizar hasta hacerlas verosímiles. Ésa es toda nuestra tarea: hacer verosímil la realidad». Con esto, se podría decir que el propio escritor se reconocía en cierto modo una aprehensión periodística de la realidad.

En las primeras décadas del siglo XX el periodismo en España no sólo fue el más socorrido *modus vivendi*³ de los escritores, sino también el procedimiento más a mano y más acorde con las posibilidades del país con que contaron aquellas primeras promociones de «intelectuales» para articular, cohesionar y reformar una sociedad un tanto paralizada por la «modorra nacional» de la Restauración canovista y que precisaba con urgencia su «regeneración». Una sociedad que en 1920 contaba con un 57% de mujeres y un 46% de varones analfabetos.

En estas condiciones, E. Gómez de Baquero, al dar cuenta a finales de 1924 de la entrada en la Academia Española del presidente de la Asociación Madrileña de la Prensa, Francos Rodríguez, observaba con clarividencia:

[...] los periódicos son los verdaderos Mecenas de las letras. Acogen los géneros menores de la literatura y los fomentan. Cada vez el periodismo se va tornando más literario. Enseñan y acostumbran a leer. Van formando los públicos del libro y le propagan con sus comentarios. Los periódicos van llegando a ser un curso popular de literatura abierto a los curiosos y fácil para los distraídos. Dan al escritor un medio incomparable de divulgación y le facilitan los primeros pasos de su carrera, ofreciéndole una ocupación decorosa que no le aparta de su ejercicio.⁴

Con lo cual, «Surgió así un género literario —escribía Víctor de la Serna—⁵ que nunca he vacilado en calificar de 'casi exclusivamente español': el artículo de periódico». Por algo, en tal coyuntura al propio J. Ortega y Gasset no le importaba decir, como es bien sabido, que tal vez él no fuese sino «un periodista».

En España, el sentido empresarial del periodismo nació propiamente en 1905 con el diario *ABC* de Torcuato Luca de Tena⁶ y «la entrada del capitalismo» en la prensa tuvo lugar en 1906 con la creación del llamado «trust», es decir, la

³ Pedro SALINAS (*Ensayos de Literatura Hispánica*, edición y prólogo de Juan MARICHAL, Madrid, Aguilar, 1961, p. 39) aseguraba al respecto: «en España ser un gran poeta o un gran novelista, desde el punto de vista económico, es muy poca cosa: tan sólo un camino para publicar artículos todas las semanas en un diario».

⁴ Eduardo GÓMEZ DE BAQUERO, «El periodismo en la Academia», *El Sol* [Madrid] (23 de noviembre de 1924), 1.

⁵ Víctor DE LA SERNA, «El periódico, vehículo de cultura y sustituto del libro», *AEDE*, 1 (junio de 1979), 47.

⁶ P. GÓMEZ APARICIO, «La época más brillante del periodismo español (1898-1921)», *AEDE*, 1 (junio de 1979), 44.

Sociedad Editorial de España, que agrupaba las finanzas de *El Imparcial*, *El Liberal* y *Heraldo de Madrid*,⁷ principalmente. Desde entonces, nuevos criterios y procedimientos se fueron apoderando irremisiblemente de los grandes periódicos: la competencia por lograr las firmas más rentables, la captación de un amplio sector de lectores –es decir, «la creación de un público», como escribía Corpus Barga⁸ en 1921–, pero también la defensa poco encubierta de unos intereses políticos, si ya no tanto partidistas –como era habitual en la prensa del XIX–, que se entremezclaban ahora con los objetivos económicos de la empresa.

Resulta evidente que la impronta del periodismo en el proceso cultural de la Edad de Plata fue profunda y afectó a todos los componentes de la comunicación literaria. Así, un crítico tan atento a las vicisitudes de su tiempo como Cansinos-Assens podía decir en 1933 al hablar de *Siete domingos rojos* de Ramón Sender que «La novelística moderna ha nacido del periodismo, así como la antigua había nacido de la Mitología».⁹ Y, por su parte, José-Carlos Mainer ha señalado que «Cuando tantas veces se habla del carácter 'ensayístico' de la literatura española contemporánea, se oculta –bajo el eufemismo de 'ensayo'– la condición de artículo de periódico que originariamente han tenido tantas obras maestras de Unamuno, Baroja, Azorín, Pérez de Ayala u Ortega y Gasset».¹⁰

En las amplias y densísimas páginas de *El Sol*, por ejemplo, escribieron desde 1917, en que se fundó el diario, hasta la guerra civil, los más conspicuos representantes de cada una de las promociones del primer tercio del siglo: Unamuno, Maeztu, Azorín, Antonio Machado, Américo Castro, Pérez de Ayala, Corpus Barga, Ramón, Juan Ramón Jiménez, Adolfo Salazar, Díez Canedo, Fernando Vela, Eduardo Gómez de Baquero, Giménez Caballero, Salvador de Madariaga, Rafael Alberti, Pablo Neruda, Miguel Hernández, Moreno Villa, etc. Y, por supuesto, Ortega, sin duda el mayor animador político y cultural de aquellos años.

En este sentido, es ilustrativo que el filósofo se reservara el 25 de marzo de 1931 –cuando *El Sol* le fue arrebatado a Urgoiti por capital monárquico, en una maniobra de última hora por evitar la República– un pequeño recuadro en la portada del diario para despedirse de su público:

⁷ Jean Michel DESVOIS, «*El Sol*: orígenes y tres primeros años de un diario (1917-1920)», *Estudios de información*, 16 (octubre-diciembre de 1970), 56.

⁸ Corpus BARGA, «Carta a Ortega», *El País, Libros* [Madrid] (8 de mayo de 1983), 5.

⁹ Rafael CANSINOS-ASSENS, «Ramón J. Sender y la novela social. *Siete domingos rojos* (1932). Inducción de una filosofía», *La Libertad* [Madrid] (31 de enero de 1933), 8 [recogido por José-Carlos MAINER (ed.), *Ramón J. Sender. In memoriam. Antología crítica*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, Inst. «Fernando el Católico» y Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1983, p. 51].

¹⁰ José-Carlos MAINER, *La Edad de Plata (1902-1939)*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 67.

Desde la fundación del periódico, en 1917, escribo en él y en España sólo en él he escrito. Sus páginas han soportado casi entera mi obra. Ahora es preciso peregrinar en busca de otro hogar intelectual. Ya se encontrará. ¡Adiós, lectores míos!

Con todo ello, tal vez resulte más comprensible y significativa la trascendencia que el Sender maduro atribuía, como hemos visto, a su paso por *El Sol*. En sus evocaciones, el escritor aragonés parecía recordar no sólo una importante deuda con el periodismo sino además su conexión con lo más granado de la cultura española del momento, concitado en buena medida en torno a la empresa periodística de Urgoiti. Reformismo, modernización y moderación podrían resumir las principales directrices que el animoso industrial se propuso con su prestigioso diario. O, dicho de otro modo, cultivar y desarrollar una burguesía capaz de emprender las reformas necesarias sin que ello supusiera la quiebra del proceso productivo de la sociedad española.

Sender se instaló, pues, nada más volver de su servicio militar en Marruecos, en uno de los lugares más propicios para llevar a buen puerto sus ya entonces bien demostradas pretensiones literarias. De este modo, el oscense seguía el camino hacia Madrid que otros escritores o periodistas provincianos de verdaderas pretensiones habían debido recorrer ya desde el siglo XIX. A primeros de abril de 1924, Sender fue despedido y homenajado en Huesca por algunos colegas de la prensa, según quedó reflejado en la sección «Huesca al día» de *Heraldo de Aragón*:¹¹

Nuestro querido amigo, el cultísimo escritor don Ramón J. Sender ha sido obsequiado por varios compañeros periodistas con un banquete de despedida. Ramón Sender marchará mañana a Madrid para ingresar en la redacción de *El Sol*, en cuyo puesto, muy merecido, nos consta obtendrá los triunfos a que le hace acreedor su brillante pluma.

Poco antes, Sender había confeccionado un sencillo *curriculum* manuscrito, que fue desempolvado por el diario *Arriba*,¹² instalado en las antiguas dependencias de *El Sol*, en la madrileña calle de Larra, 8. Aquí Sender aportaba unos escuetos datos personales –«veintitrés años. Residencia: Huesca (calle del Mercado, número 12) [...] Ha hecho la campaña militar de Marruecos en el regimiento de Ceriñola, 42»– y alegaba lo más sobresaliente hasta el momento de su trayectoria profesional, con el cuidado de adecuar en lo posible sus méritos a las expectativas

¹¹ *Heraldo de Aragón* [Zaragoza] (3 de abril de 1924), 1.

¹² «¿Quién es? Ramón J. Sender», *Arriba* [Madrid] (21 de enero de 1969), 2.

del diario. Prueba de esta argucia es la citada alusión a la «campana militar de Marruecos», ya que *El Sol* defendió la intervención española en África, por considerarla en cierto modo como exponente de vitalidad nacional. Y en el mismo sentido se puede entender la mención de una «excursión por la montaña [...] acompañando al señor Ortega y Munilla como informador». Curiosa y esporádica relación con el padre del mentor de *El Sol*, que recordará después Sender en *Valle-Inclán o la dificultad de la tragedia* y en otros lugares. Por supuesto, también alegaba el joven periodista entre sus méritos su trabajo como redactor-jefe durante tres años en *La Tierra* de Huesca; sus labores como corresponsal del diario zaragozano *La Crónica de Aragón* durante el Congreso de la Historia de la Corona de Aragón, celebrado en Huesca en 1920, así como diversos premios.

MODERNISMO PREMIADO

Sin citar fechas ni especificar demasiado, Sender mencionaba en primer lugar en el *curriculum* un galardón otorgado por *Heraldo de Aragón*, sin duda el concedido a su poema «Gesta de los Pirineos», de carácter mitológico, publicado en el citado diario en enero de 1923, según ya apuntó J. Domínguez Lasierra.¹³ Señalaba así mismo el joven periodista otro premio que había recibido de la revista barcelonesa *Lecturas* por «Una hoguera en la noche» (1923), novela publicada de nuevo, aunque con importantes modificaciones, en 1980. Por último, anotaba otras distinciones por parte de dos publicaciones madrileñas, *España Automóvil* y *Mi Revista*.

En la primera aparecieron, en los números de septiembre y noviembre de 1922, dos crónicas de viaje, bien adobadas de erudición y lirismo, fruto de sendas excursiones de la sociedad oscense «Turismo del Altoaragón», una a Alquézar y otra al cenobio de San Cosme y San Damián. Por su parte, *Mi Revista* publicó otros dos textos senderianos, más explícitamente literarios:¹⁴ «Usanzas pintorescas del Alto Aragón» (15 de mayo de 1920) y «España legendaria. Schumann y Eolo» (15 de octubre de 1920). En todos ellos el autor se desenvolvía con soltura dentro de una atmósfera claramente modernista. Y en este sentido, lo mismo acudía a un lirismo y sensualismo sin concesiones para enfrentarse al paisaje que al patrón costumbrista a la hora de describir a los personajes. Pero a la vez asomaban ya detalles que perdurarán con insistencia en escritos posteriores; así, el gusto por los datos de carácter etnológico, a los que el escritor maduro acudirá siempre que pretenda fundamentar su pensamiento:

¹³ Juan DOMÍNGUEZ LASIERRA, «Sender y su Aragón legendario», *Heraldo de Aragón* [Zaragoza] (9 de enero de 1982), 11.

¹⁴ Tanto los trabajos de *España Automóvil* como los de *Mi Revista* eran desconocidos hasta hace muy poco. Los he recogido recientemente en Ramón J. SENDER, *Literatura y periodismo en los años veinte*, Zaragoza, Publicaciones del Rolde de Estudios Aragoneses, 1992.

Por estas tierras –escribía en «Usanzas pintorescas...»– hay grandes bellezas de los dos sexos: El hombre es de una estatura que en Andalucía produciría asombro. La mujer, pequeña, pero de facciones muy expresivas, se parece a la andaluza.

Respecto a los caracteres, el montañés es indolente y elegante. Parecen una gran familia de príncipes venida a menos. Perezosos en el trabajo manual, son sutilísimos en alma, y suelen engendrar grandes hombres.

Este tipo de anotaciones remiten, sin duda, a aquella moda del pensamiento europeo de finales del XIX y principios del XX en la que con tanto empeño se integraron regeneracionistas y noventayochistas y que pretendía explicar la psicología de los pueblos atendiendo a sus influencias geográficas. Sender, en suma, acudía al concurso de *Mi Revista* con un trabajo –«Usanzas pintorescas del Alto Aragón»– donde se entremezclaban varias de las líneas maestras de la literatura finisecular: esteticismo, regionalismo, psicología de los grupos humanos. Pero lo más llamativo no es tanto el comprensible tributo que el incipiente escritor pagaba a su tiempo, sino la fidelidad que a su manera guardará a lo largo de su vida a algunos de estos planteamientos iniciales.

Así, mientras que en el desarrollo de su carrera perdió tempranamente la intención preciosista, siguió sin embargo fiel a ciertas derivaciones de la estética de entresiglos: por ejemplo, ese ruralismo, perceptible en muchas de sus novelas –baste recordar *El lugar de un hombre* o *Réquiem por un campesino español*– y que no sólo crea un ambiente sino que contribuye también a definir, a veces de forma un tanto fatalista, los caracteres humanos. O también una cierta mitificación de la montaña y lo montañés, donde la vida, ya en el texto de 1920, parece seguir pautas rituales, sacralizadas por la tradición y por el contacto estrecho con la naturaleza, idealizada en la línea del pensamiento ruralista de aquellos años (regeneracionismo, anarquismo, etc.).

De modo más puntual, también es observable en el escritor maduro la reelaboración de determinados motivos o procedimientos de juventud. Patrick Collard¹⁵ hizo notar cómo en algunos artículos senderianos de los años treinta «se descubren también correspondencias a veces muy significativas con ideas, anécdotas, temas desarrollados en textos ulteriores». Y señalaba en concreto el contraste entre la montaña y la tierra baja en torno al que articuló el autor buena parte de su simbología sobre lo aragonés, y cuya primera elaboración detallada encontró Collard en un artículo de abril de 1930, publicado en *El Sol*. O también anotaba el crítico otros motivos como el del cigojino caído del nido o el de la «justicia de Almodévar», que incorporará después Sender a *El lugar de un hombre* y *Crónica del*

¹⁵ Patrick COLLARD, *Ramón J. Sender en los años 1930-1936. Sus ideas sobre la relación entre literatura y sociedad*, Gent, Rijksuniversiteit Gent, 1980, pp. 23-25.

alba, respectivamente; o premoniciones de obras posteriores como la reseña en *El Sol* de un libro de Emiliano Jos sobre Lope de Aguirre, o un artículo de 1935 en *La Libertad*, «Recordando lo de Osa de la Vega», donde el articulista exponía ya el hilo argumental de lo que cuatro años después se convertiría en *El lugar del hombre*.

Del mismo modo, también retomó Sender detalles o planteamientos de textos anteriores a los indicados por Collard. Así, esos dos lugares de la geografía oscense –Alquézar y San Cosme– que eran descritos en los trabajos premiados en *España Automóvil* (1922) reaparecieron después, especialmente Alquézar, en varios artículos de *El Sol* y hasta en *Solanar y lucernario aragonés*,¹⁶ y siempre con el mismo tratamiento que conducía a la mitificación de ambos sitios, presentados como refugios propicios donde protegerse del tráfigo del mundo. Así mismo, «Schumann y Eolo», el segundo de los textos entregados a *Mi Revista* (15 de octubre de 1920), supone una primera versión de las incursiones en los subterráneos de los «castillos» de Tauste, narradas unos veinte años después en *Crónica del alba*; y, de modo particular, parece un adelanto de la aventura que Pepe Garcés vive en solitario en las galerías del castillo de Sancho Garcés Abarca.¹⁷

En «Schumann y Eolo» los hechos se sitúan en las ruinas de un antiguo monasterio del Cister, «a un tiro de fusil de Tauste». Y tanto aquí como en *Crónica del alba* en los pasadizos en cuestión se amontonan huesos, se oyen voces o músicas, se intuyen sombras blancas, de modo que el narrador conduce la acción hasta el límite donde parece engarzarse lo real y lo alucinante. Finalmente, también en ambos textos las exploraciones subterráneas adquieren un trasfondo entre histórico y legendario: en 1920, la guerra de la Independencia; en 1942 los bastante más remotos años de Sancho Garcés Abarca, a finales del siglo X.

A partir de estos supuestos comunes, un relato y otro siguen entramados y soluciones diferentes. Mientras que en *Crónica del alba* el niño Pepe Garcés, al salir del subterráneo, no atina a deslindar si esos encuentros que recuerda vívidamente con «santos, poetas y héroes» han tenido lugar verdaderamente o no han sido sino un sueño, en el texto de 1920 el narrador y protagonista desvela en una segunda incursión y «tras dos horas de inspección científica» que las voces que dicen escuchar los lugareños son simple efecto del viento; y las sombras –«procesiones de espectros que recorren los claustros cantando»– son producidas por la luz de la luna que se cuela por las rendijas.

El jovencísimo escritor de 1920 parece, pues, alcanzado por el prurito cientifista, propio del positivismo decimonónico, y así invoca las «experiencias originalísimas» del filósofo y fisiólogo norteamericano William James (1842-1910) en busca

¹⁶ Ramón J. SENDER, *Solanar y lucernario aragonés*, Zaragoza, Ediciones de *Heraldo de Aragón*, 1978, p. 173.

¹⁷ Ramón J. SENDER, *Crónica del alba*, Barcelona, Destino, 1973, pp. 99-123. La entrega en la que se encuentran estas páginas apareció por primera vez en México en 1942.

de luz que ilumine el misterio de las ruinas. Por el contrario, en *Crónica del alba* se borran las lindes entre lo vivido y lo soñado, como es propio del mundo infantil que se intenta reconstruir, de modo que la visión de lo real no sólo resulta cuestionada sino también ampliada. En cualquier caso, ya en «Schumann y Eolo» queda de manifiesto la propensión senderiana a apurar los límites de la llamada «realidad». Y un mundo de referencias semejantes se transparenta en «Las brujas del Compromiso», cuento senderiano también de carácter fantástico, publicado en *La Tribuna* (6 de julio de 1919) de Madrid y calificado por J. P. Ressayot¹⁸ de «Claramente romántico», esteticista y, en cierto modo, decadentista. Por lo tanto, ya en textos de primera juventud se vislumbra algo así como la tentación de ese «realismo mágico» que Francisco Carrasquer¹⁹ percibió como característica básica del modo de hacer, del «realismo», del escritor. En consecuencia, habría que convenir en el origen temprano de esa tendencia a poblar los mundos narrativos de hechos, situaciones, conductas, etc., que parecen exceder las pautas de la razón. Un deseo de transgredir la realidad dada que el autor tuvo que asimilar de aquel penúltimo modernismo que pervivía aún cuando él se inició en la escritura.

Por otra parte, se hace evidente que Sender irá depurando, puliendo, su discurso, con lo que desaparecerán pronto alusiones culturalistas, demostraciones esteticistas o la tan modernista recreación sensitiva de la realidad, de cuyos riesgos, no obstante, parecía ya percatarse de algún modo en «Shumann y Eolo» (1920):

La tarde también es gris. Si fuéramos excesivamente preciosistas diríamosla un motivo de la *Walkiria*, que quiere ser sentimental y resulta trágico. Nos limitaremos, desdeñando el superculteranismo, a decir que era una pinclada de Siena tostada, dada por un pintor en un horizonte blanco, blanco.

Cuando Sender llega a *El Sol* en 1924 anda ya, pues, bastante probado en el ejercicio tanto periodístico como literario de la escritura e, incluso, en la publicación de sus textos. Ya en 1918, en su primera etapa madrileña «publicaba todo lo que escribía», según él mismo confesaba a Marcelino C. Peñuelas y según Jesús Vived ha constatado de manera fehaciente.²⁰ Ni siquiera el servicio militar consiguió acallararlo como demuestran los artículos hallados por Ricardo Crespo²¹ en *El Telegrama de El Rif* (1923-1924).

¹⁸ Jean Pierre RESSAYOT, «Ramón J. Sender, escritor primerizo ("Las brujas del Compromiso")», *Revista de la Universidad Complutense*, 108 (1977), 258.

¹⁹ Francisco CARRASQUER, *'Imán' y la novela histórica de Sender*, London, Tamesis Books Limited, 1970, pp. 275-279, especialmente.

²⁰ *Conversaciones con Ramón J. Sender*, ed. cit., p. 76. Jesús VIVED MAIRAL ha recogido lo más relevante de la producción senderiana de esta época en la antología titulada *Primeros escritos (1916-1924)*, Huesca, I.E.A. (Colección «Larumbe», 5), 1993.

²¹ Ricardo CRESPO, «Sender en *El Telegrama del Rif*», *Alazet*, 1 (1989), 7-28.

EN *EL SOL*

Al volver [de Marruecos] –recordaba Sender– conocí a los Urgoiti que tenían *El Sol* y *La Voz*. Un hermano mío trabajaba como abogado auxiliar de otro abogado casado con la hija de Urgoiti. Fui a visitarles y don Nicolás al saber que en Huesca hacía *La Tierra* me dijo: ¿No quiere usted saltar de *La Tierra* a *El Sol*? Era un salto importante. Para mí, eso era entonces la consagración con mis veintitrés y desde entonces todo ha seguido bien, profesionalmente.²²

El Sol que acogió a Sender era conocido maliciosamente por los periodistas madrileños como el «Olimpo», lo que denota, además de una cierta acusación de elitismo, el reconocimiento de la excepcionalidad de tal empresa dentro del contexto de la prensa española de entonces. Desde luego, *El Sol* no sólo había congregado a las firmas más reconocidas sino que era además quien mejor pagaba a sus redactores a cambio de exigirles privarse de otras ocupaciones ajenas al periodismo. Lo cual, en aquellos años de obligado pluriempleo y escaso reconocimiento, no dejaba de ser una liberación para sus trabajadores y un gran paso hacia la profesionalización del propio periodismo.

Sender en *El Sol* seguía el turno de noche –había otro de tarde – y tenía categoría de «redactor regional», lo mismo que Rodolfo Viñas, J. Ruiz Manent, Ignacio Catalán, A. Rodríguez de León, F. Hernando Bocos o, durante algún tiempo, J. Díaz Fernández. En 1929, cuando el jornal de un obrero sin cualificación rondaba las seis o siete pesetas diarias, su sueldo mensual ascendía a 350 pts. que casi se doblaban por ingresos adicionales en concepto de editoriales, reseñas de libros, etc., de acuerdo con el talante productivista que Urgoiti imprimió al diario.²³

Entre las singularidades de *El Sol* se contaba también su manifiesta preocupación regionalista, inculcada en buena medida por el propio Urgoiti, quien, aunque nacido en Madrid, estaba vinculado familiar y profesionalmente con el País Vasco. Por ello, cada día se destinaba una página de las ocho que solía ofrecer el periódico, normalmente la tercera, a la información de provincias. Aquí cada zona contaba con un redactor responsable, que, con cierta asiduidad y sin firma, escribía un breve editorial con el epígrafe genérico de «Notas de la redacción» en el que interpretaba o comentaba la actualidad del territorio en cuestión.

²² Recogido por LUZ CAMPANA DE WATTS, Ramón J. Sender. *Ensayo Biográfico-Crítico*, Ayala Palacio Ediciones Universitarias, s. a. [1989], p. 203.

²³ Nicolás M.º DE URGOTI, «Escritos y documentos (selección)», *Estudios de Historia Social*, 24-25 (enero-junio de 1983), 291-471. Aquí pueden hallarse otros muchos datos y detalles de interés sobre el planteamiento interno y el funcionamiento de *El Sol*. Y en la misma entrega de la revista se incluyen diversos estudios sobre la obra empresarial de Urgoiti (AA. VV., «Las fundaciones de Nicolás M.º de Urgoiti: escritos y archivo», *Estudios de Historia Social*, 24-25 (enero-junio de 1983), 267-290).

Todos los datos apuntan a que Sender era el encargado del apartado de Aragón. De hecho, el periodista oscense constaba en la plantilla, según hemos dicho, como «redactor regional». Además, José García Mercadal, fiel seguidor de la trayectoria senderiana desde casi sus inicios, atribuyó hace años (en 1972) a Sender, sin que el asunto repercutiera en la crítica, varios artículos de la sección «De Aragón», aparecidos como «Notas de la redacción», si bien no mencionaba su fuente de información y databa en 1927 textos que corresponden en realidad al año anterior.²⁴

Finalmente, estos escritos –unos trescientos cincuenta entre 1925 y 1930, todos ellos breves, aunados por una tonalidad reconocible y frecuentemente interrelacionados por alusiones internas– dibujan una gama de personajes, lugares, señas de identidad, actitudes, etc., que remite con bastante fidelidad a otros textos firmados por Sender o que conecta con la propia biografía del autor. En dichas «Notas de la redacción» no sólo aparecía reflejada la realidad aragonesa sino sobre todo interpretada, defendida, potenciada. Por aquí pasaron reiteradamente esos nombres de aragoneses ilustres que Sender presentó hasta el final de su vida como modelos éticos y como los mejores puntos de referencia del talante aragonés: Marcial, Gracián, Goya, Costa, Ramón y Cajal.

Desde ahí se propone por ejemplo un Seminario sobre Gracián en Calatayud, se reflexiona acerca del centenario de la muerte de Goya en 1928, se pondera el legado de Costa o Lucas Mallada, o se analizan las aportaciones de escritores como R. Pamplona Escudero, López Allué o Joaquín Dicenta, de estudiosos como Julio Cejador, de pintores como Mariano Barbasán o Félix Lafuente, etc., al mismo tiempo que se argumenta en favor del ferrocarril de Canfranc, se denuncia el hambre de los campesinos de la zona de Albarracín o se demanda, en definitiva, la modernización de las infraestructuras aragonesas, de tal manera que se ha de pensar que el redactor de *El Sol* asumía sin reparos los proyectos regeneracionistas de años anteriores y, en concreto, los programas de actuación propuestos por Joaquín Costa, quien en 1902, por ejemplo, y con el objeto de transformar «al español en el molde europeo» y convertir «un Estado peor que feudal» en «una nación de 18 millones de ciudadanos libres de hecho», había apuntado lo siguiente:

[...] educación nacional, colonización interior, reforma de caminos carreteros y de herradura, obras hidráulicas, escuelas técnicas, investigación científica, instituciones de previsión, repoblación de montes, administración de justicia, etc.²⁵

²⁴ José GARCÍA MERCADAL, «Ramón J. Sender, cronista de Aragón en *El Sol*», *Aragón exprés* [Zaragoza] (15 de abril de 1972), 21. Debo el conocimiento del artículo de García Mercadal a J. Vived Mairal.

²⁵ Joaquín COSTA, *Oligarquía y caciquismo como la forma actual de gobierno en España: Urgencia y modo de cambiarla*, Zaragoza, Guara, 1982, t. I, p. 245.

Sin duda el redactor de *El Sol* se desenvolvía en el ambiente regeneracionista, costista, alentado a la vez con otros propósitos por el propio Primo de Rivera y que José-Carlos Mainer ha percibido en Ramón Acín o en la revista *El Ebro*: «El acendrado costismo de Ramón Acín engarza con la tradición agrarista, hidráulica e individualista del mejor progresismo regional».²⁶

Por otra parte, estas «Notas» se insertaban, en líneas generales, en cuanto a su tono e intención, dentro de lo que entonces era el periodismo de «campanas». Es decir, ese periodismo que hacía uso de las planas de la prensa para defender ciertos asuntos o temas considerados especialmente urgentes, relacionados en general con la necesidad de renovación del país. Así, por ejemplo, se hizo famosa la campaña de Luis Bello en favor del incremento de las escuelas públicas, en el transcurso de la cual recorrió España con el patrocinio de *El Sol*, a la vez que publicaba en este diario sus impresiones y experiencias o apuntaba posibles soluciones.

En un momento de estricta censura de la prensa como fue la dictadura de Primo de Rivera, éste era el recurso que los periódicos usaban para presionar a las instancias del Estado y para incrementar su peso específico en la sociedad. De hecho, en las «Notas de la redacción» de Aragón se reproducían con cierta frecuencia agradecimientos de particulares o de municipios por la defensa o simple mención en *El Sol* de sus intereses. La prensa, de esta forma, venía a suplir en alguna medida la ausencia de cauces políticos de representación, suprimidos por la dictadura.

Las «campanas», en conclusión, eran una manifestación más del periodismo de opinión que prevalecía todavía entonces, como era bien notorio en *El Sol*. Y por ello eran esgrimidas como seña identificativa del propio talante de los periódicos o de los periodistas, a falta de definiciones ideológicas más precisas. Así, cuando Castán Palomar en su diccionario de *Aragoneses contemporáneos* aludía al paso de Sender por *El Sol* comentaba que el escritor «realizó algunas campañas que adquirieron gran resonancia y reportajes de fuerte carácter social».²⁷

Además de todo esto, la difusión cultural era sin duda para *El Sol* el principal método para el logro de sus fines. Durante los años veinte, había una sección diaria, titulada «Vida musical», de la que se encargaba Adolfo Salazar; mientras que normalmente Díez Canedo informaba de la actualidad teatral; «Focus» daba las noticias de cine, etc. Además, *El Sol* ofrecía dos «folletones» diarios sobre temas históricos, filosóficos, literarios; los prestigiosos artículos de opinión; dos o cuatro editoriales, según los momentos, y la cotidiana «Revista de libros», de la segunda página, donde se reseñaban obras de todas las materias.

²⁶ José-Carlos MAINER, *Letras aragonesas*, Zaragoza, Oropel-Arpesa, 1989, p. 167.

²⁷ Fernando CASTÁN PALOMAR, *Aragoneses contemporáneos. Diccionario biográfico*, Zaragoza, Herrén, 1934, p. 497.

Como otros redactores o colaboradores del diario madrileño, Sender practicó asiduamente, desde mayo de 1927 hasta julio de 1930, la recensión bibliográfica dentro de esta última sección. La mayoría de los ciento treinta y tres informes de Sender que he localizado versan sobre libros referidos a cualquier faceta cultural, religiosa, social o histórica de Hispanoamérica, en un momento en que el mercado hispanoamericano era apreciadísimo por las editoriales españolas –y aquí cabe recordar la expansión en América de Espasa-Calpe, controlada por los Urgoiti–, o en que la cuestión hispanoamericana se convirtió en terreno propicio para la disidencia con la dictadura, ya que era imposible el tratamiento directo de cuestiones referidas a la política española. También en la «Revista de libros» de *El Sol* se pueden apreciar las primeras aproximaciones senderianas, no desprovistas de ciertos reparos, a la literatura de tendencia social.

En *El Sol*, Sender todavía atendió a otras ocupaciones, algo dispares. Así, por ejemplo, escribió varios artículos de viaje, que aparecieron en las páginas o suplementos del diario dedicados al turismo. Preocupación que *El Sol*, como otros periódicos de la época, debía de haber aprendido aún de aquel gusto por el excursionismo fomentado por la Institución Libre de Enseñanza y tan apreciado por escritores y artistas de finales del XIX y principios del XX.

PERIODISMO Y LITERATURA: *EL LUGAR DE UN HOMBRE*

A mediados de los años veinte, sólo en contadas ocasiones los sucesos de actualidad eran capaces de desplazar de la primera página de *El Sol* un artículo de opinión. La censura o el propio talante periodístico del momento hacían que lo mejor de la portada se ocupara con las prestigiosas colaboraciones, mientras que escasamente la parte inferior se completaba con noticias breves. Uno de estos momentos excepcionales tuvo lugar a principios de marzo de 1926 cuando llegó hasta la redacción del diario el rumor de que José María Grimaldos, el presunto asesinado en Osa de la Vega (Cuenca) en agosto de 1910, había reaparecido. El hecho ha sido conocido posteriormente como el «crimen de Cuenca»; en aquellos días de 1926 fue presentado en *El Sol* como el caso de «El muerto resucitado». Entre el 6 y el 10 de marzo los reportajes del «enviado especial», Ramón J. Sender, se imprimieron en las portadas y contraportadas del periódico y el revuelo de los hechos perduró en la prensa hasta mucho tiempo después.

Los sucesos fueron vividos por la opinión pública con estupefacción y desconcierto, pero también con algo de embeleso al comprobar cómo la realidad española superaba una vez más, y con creces, al mejor relato de ficción (recordemos en un mismo sentido la macabra historia del capitán Sánchez de 1913, trasladada por Valle Inclán a su esperpento *La hija del capitán*, de 1927). Así lo prueba el que uno de los dos inculpados por el «crimen», León Sánchez, fuese reconocido y ovacionado mientras asistía con un redactor de *El Sol* a una representación en el teatro madrileño de La Latina.

Por otra parte, «El muerto resucitado» fue un gran triunfo periodístico del prestigioso diario, que reseñaba complaciente cómo la vuelta a Madrid de su enviado especial (11 de marzo de 1926) coincidía con el anuncio por parte de «algunos colegas» de la salida hacia el lugar de los hechos de sus informadores. Y fue así mismo un éxito personal del propio Sender, según *El Sol* hizo constar (11 de marzo de 1926) contra su habitual proceder de silenciar el nombre de los redactores:

Ayer regresó a Madrid nuestro querido compañero de Redacción D. Ramón J. Sender, que marchó a Belmonte, Osa y Tresjuncos a raíz de la aparición de Grimaldos, la supuesta víctima de León y Valero, las víctimas reales de este suceso.

Nuestro compañero ha obtenido un triunfo personal en su labor y ha ofrecido a los lectores de EL SOL una información completa de lo sucedido, desvaneciendo las dudas que existían sobre la identidad de Grimaldos y poniendo de relieve la inocencia de los que sufrieron todas las torturas al ser considerados como autores de un repugnante crimen.

Al salir de Tarancón nuestro querido compañero Sr. Sender fue cariñosamente despedido por numerosas personas de la localidad que se habían citado allí con ese fin.

Como es sabido, los hechos del «crimen de Cuenca» se convirtieron después en el hilo argumental de *El lugar del hombre* (1939) de Sender, así como de la versión definitiva de la novela, *El lugar de un hombre* (1958).

D. Pini Moro ya certificó hace unos años²⁸ la existencia de este reportaje senderiano como primer germen de la citada novela e incluso ha estudiado con detenimiento las alteraciones producidas en las dos versiones del relato, la de 1939 y la de 1958.²⁹ Por su parte, Patrick Collard³⁰ hizo notar, según ya hemos indicado, cómo el artículo de Sender «Hace diez años. Recordando lo de Osa de la Vega», publicado en *La Libertad* (28 de julio de 1935), es «un fiel resumen con anticipación de lo que iba a ser, cuatro años más tarde, la novela *El lugar del hombre*». Con todo ello, tal vez no esté de más contrastar aquí, siquiera someramente, la versión periodística con la novelesca como muestra ilustrativa del proceso que siguió en este caso el material periodístico hasta plasmarse definitivamente en ficción narrativa, y como comprobación de lo que Sender consideraba más apropiado para una modalidad expresiva o para otra.

²⁸ Donatella PINI MORO, reseña de «Collard, Patrick, Ramón J. Sender en los años 1930-1936 (*Sus ideas sobre la relación entre literatura y sociedad*)», *Rassegna Iberistica* [Venezia] (17 de septiembre de 1983), 75-80. Y, posteriormente, en «Il capro espia torio nel *El lugar de un hombre* di Ramón J. Sender», en MACOLA, Erminia; MARCHESELLI, Lucia (eds.), *Il segno del soggetto*, Trieste, Editre Edizioni, 1989, pp. 149-166.

²⁹ Donatella PINI MORO, «Le due edizioni de *El lugar de un hombre* di Sender: México, 1939-1958», *Ecdotica e Testi Ispanici*, Verona, Università di Padova, 1982, pp. 159-183.

³⁰ Patrick COLLARD, *op. cit.*, p. 33.

Parece claro que el reportaje firmado por Sender perseguía, especialmente, varios propósitos: por una parte, descubrir la realidad de los hechos con todo su relieve; por otra, demostrar definitivamente que el «aparecido» era, en efecto, José María Grimaldos, en contra de los que se resistían a admitir un error judicial que había llevado a la cárcel a dos inocentes, y, finalmente, poner de manifiesto, en la medida en que la censura lo permitía, la dimensión sociopolítica de lo acaecido. Sobre este último aspecto escribía Sender en 1935 que «En los factores que determinaron la acusación contra Valero y León Sánchez tenía no poca parte el caciquismo político y los manejos electorales entre Tresjuncos, Osa de la Vega y Villaescusa», y así se hace evidente a su vez en la propia novela. Por consiguiente, esta serie de propósitos es la que determina los procedimientos y recursos periodísticos utilizados aquí por Sender; los cuales por otro lado coinciden, en gran medida, con esas técnicas que Tom Wolfe consideraba definitorias del llamado en los años sesenta y setenta «nuevo periodismo» americano, ese periodismo «igual que una novela».³¹

Es decir, Sender practica en este reportaje de 1926, como luego en el que dedica en 1933 a la matanza de Casas Viejas, una sabia combinación de la fiel y amena enumeración de los hechos con la matización subjetiva de los mismos en la línea del gran reportaje o reportaje interpretativo configurado en los Estados Unidos desde mediados de la década de los veinte, o de la crónica tal como se cultivaba en España desde finales del siglo anterior. De este modo conseguía Sender que la realidad enunciada adquiriera inusual fuerza ante los lectores, a quienes presentaba una realidad explícitamente «humanizada». Así, sobre el desaparecido escribía en *El Sol* (6 de marzo de 1926):

Visitamos primero a José María Grimaldos López, que llegó a Tresjuncos, su pueblo natal en la mañana del miércoles último. Nuestra visita le altera un tanto. Su rostro, inmovilizado por la sorpresa, se anima levemente con una sonrisa de niño. Nuestra impresión es que José María Grimaldos es un anormal, quizá un idiota.

Mientras que el drama de uno de los injustamente condenados es potenciado mediante un recurso tan novelesco como el estilo indirecto libre (10 de marzo de 1926):

Los doce años de inacción estéril no pueden compensarse con nada. Quería que le devolvieran ese tiempo perdido para sembrarlo de esfuerzos. Sus brazos lo necesitan. ¿Dónde están los árboles que él hubiera plantado, los surcos que hubiera abierto, las reses que hubiera criado? [...] ¿Quién le da eso? ¿Quién puede darle eso? Lo demás no le interesa.

³¹ Tom WOLFE, *El nuevo periodismo*, Barcelona, Anagrama, 1984³.

Como es conocido, Sender solía incorporar a sus narraciones datos inusuales, detalles «inverosímiles», pero normalmente extraídos de la realidad, que serían, convertidos en signos un tanto emblemáticos, para ensanchar el mundo narrativo a la vez que reforzaban la atención de los lectores. Era parte de esa «psicología del movimiento –de que hablaba el autor en *Toque de queda*–³² que los novelistas usamos para evitarle al lector el aburrimiento, es decir, para sostener la amenidad». Así pues, la historia del «crimen de Cuenca» tendría para él ingredientes especialmente atractivos, además de ser un tema periodístico propicio para cuestionar el orden represivo establecido por Primo de Rivera.

A la hora de escribir *El lugar de un hombre*, la extraordinaria memoria selectiva de Sender se encontró, en efecto, con buena parte del trabajo ya hecho. Así, muchos de los minuciosos detalles que configuran la sorprendente atmósfera de la novela de 1958 los encontramos casi tal cual ya en las páginas de *El Sol*. Por ejemplo, tanto el Sabino de la narración como el Grimaldos de la realidad justifican su huida por «un barrunto que me dio» y ambos esconden una personalidad enigmática, que parece desbordar a veces la frontera de lo considerado normal. Por su parte, los acusados del «crimen», León Sánchez y Gregorio Valero, se corresponden en la novela con Juan García y Vicente Rodríguez, respectivamente. Y lo mismo en el reportaje periodístico que en la novela, el primero goza de salud y de carácter más fuertes, así como de una economía más desahogada por ser panadera su mujer. El segundo, Gregorio Valero, enfermizo igual que su trasunto novelesco, hubo de escuchar, como una medida de presión más para forzar su declaración, el llanto de su hija de pocos meses, encarcelada junto a la madre al ir a visitar al preso, y así se cuenta también en *El lugar de un hombre*. Así mismo, el sargento de la Guardia Civil, Taboada, manifestó cuando apareció Grimaldos (lo mismo que el cabo de la novela) que los inculpados «si no mataron a éste, matarían a otro». Y también aparece ya en el reportaje periodístico la creencia general de que el cadáver de Grimaldos (Sabino) había sido descuartizado y dado a los cerdos; del mismo modo que es recogido en la novela el dato, real, de las coplas populares que narraban los pormenores del «crimen».

Todos estos detalles, y otros, de realidad puntual e histórica son enmarcados en *El lugar de un hombre* dentro de unos motivos bien reconocibles en la novelística de Sender, cuya reiteración en obras diferentes parece atribuirles un significado ritual, simbólico, atemporal, dentro de la cosmovisión del autor. Me refiero, por ejemplo, a la ubicación de los hechos en Aragón, y ya no en Cuenca; o a la «bruja» que aparece sobre todo al principio del relato sin que tenga una clara conexión con los hechos que luego se narran; o a la caza, como proceso de búsqueda en lo natural; o al personaje del abuelo, de relevancia también en *Crónica del alba*, relacionado por lo general con el concepto de la «hombría», en el sentido senderiano de un

³² Ramón J. SENDER, *Toque de queda*, Barcelona, Plaza & Janés, 1985, p. 28.

humanismo en consonancia con lo elemental e instintivo. Mediante motivos de este carácter los hechos históricos adquieren trascendencia atemporal y resultan capacitados para ser dotados de un contenido ya más filosófico que sociopolítico.

En *El lugar de un hombre*, por ejemplo, el «abuelo» del narrador es quien apunta la interpretación filosófica de los hechos: «Yo lo que digo es que hay que dejar que la casualidad duerma. Por lo demás cada hombre, hasta el más miserable, ocupa un lugar en el mundo y ahora se está viendo». Lo que coincide, en líneas generales, con la reflexión de Sender en la «Breve noticia» que precedía al relato en 1958:

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.

Por otra parte, también fueron incorporados a *El lugar de un hombre* otros componentes que sirven más bien a exigencias narrativas del propio relato, es decir, que contribuyen a desarrollar situaciones apuntadas únicamente en el reportaje de *El Sol* y a las que Sender da cumplimiento con visos un tanto folletinescos en la novela. Así, la trascendencia que adquiere la relación amorosa de Sabino con Adela, su mujer; o la de Vicente con la suya al regresar de la cárcel; o también la muerte de éste, que evita, según queda sugerido, la del que ha tenido relaciones con su mujer durante el periodo de encarcelamiento, o, por último, el duelo final entre los dos caciques que se han disputado el interés político de los hechos.

Este proceso de abstracción de los sucesos reales fue incrementado de manera ostensible en la edición de 1958 con respecto a la de 1939, según concluía Donatella Pini Moro:³³

Con un'abile strategia di correzioni quasi sempre espuntive, piú raramente sostitutive o aggiuntive, Sender orienta il testo nel '58 in modo sensibilmente diverso dal '39: ridotto all'essenzialità il dato sociologico, eliminati quasi al completo i riferimenti alla realtà politica locale e al contesto storico, messa in maggiore risalto rispetto alle altre la figura di Sabino –la cui vicenda diventa centrale ed esemplare– la storia viene fissata in una sorta di atemporalità che le conferisce valore archetipico ed emblematico.

Con el transcurso de los años, efectivamente, a la vez que Sender atiende a las urgencias del presente, experimenta un proceso interior, bien perceptible en su obra, de filtración de reflexiones, hechos o recuerdos muy anteriores que conti-

³³ Donatella PINI, «Le due edizioni de *El lugar de un hombre...*», *op. cit.*, p. 183.

núan actuando en su pensamiento sin que ello suponga, claro está, un anquilosamiento en referencias obsoletas. De ahí tal vez el gusto senderiano por la reelaboración del propio material.

Así, a principios de 1930, apareció *Imán*, la primera novela del autor, fundamentada en sus propias vivencias militares de Marruecos, unos años antes, pero arraigada por otro lado en la posición ideológica del Sender de finales de los veinte. El éxito de *Imán* le incitará a abandonar el periodismo de nómina para consagrarse con mayor plenitud a la escritura creativa, así como a sus empeños sociopolíticos, expresados abiertamente a lo largo de los años treinta.

En este sentido, era ya indicativa la posición que Sender adoptó sin titubeos ante el «crimen de Cuenca», hecho que según apuntaba un editorial de *El Sol* (14 de marzo de 1929) separó con claridad la prensa de la izquierda y la de la derecha –y recordemos que entre la de la izquierda, en sentido amplio, tanto Sender como *El Sol* actuaron de pioneros–. O, en un aspecto semejante, también es revelador el encarcelamiento que sufrió el escritor en septiembre de 1926 por participar en la sublevación de los artilleros de los primeros días de este mes. No obstante, a pesar de que en estos detalles se percibe con nitidez un compromiso político, posiblemente hasta finales de la década no llegó a perfilarlo decididamente.

Esto, al menos, es lo que parece demostrar el hecho de que leamos su nombre entre el grupo de jóvenes «liberales» que acude a Ortega y Gasset, en abril de 1929 –inmediatamente después de las revueltas estudiantiles que motivaron el cierre de la Universidad madrileña– en busca de patrocinio intelectual para su intento de articulación política mediante un grupo «de la más amplia ideología dentro del horizonte de la libertad», según el manifiesto reproducido en las *Obras Completas* de Ortega.³⁴ Además de Sender, firmaron la iniciativa Francisco Ayala, Corpus Barga, Díaz Fernández, Antonio Espina, García Lorca, Benjamín Jarnés, Cipriano Rivas Cherif, E. Salazar y Chapela, Eduardo Ugarte, Fernando Vela, Francisco Vighi, etc. Esta tentativa, encuadrada ideológicamente dentro de «un nuevo liberalismo», «de tono y significación distintivamente intelectuales», y que no prosperó, parece un precedente claro de la Agrupación al Servicio de la República.

Más huella dejaron sin duda en Sender sus primeros contactos con la C.N.T., que se remontan según el propio escritor «hacia 1929»:

[...] con motivo de la llegada a Madrid de un comité más o menos legal, con una misión más o menos permitida por Primo de Rivera. Yo fui entonces a verlos a la Granja del Henar por encargo del director de *El Sol* y fueron para mí una revelación.³⁵

³⁴ JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Obras Completas*, Madrid, Alianza Editorial-Revista de Occidente, 1988, t. XI, p. 102.

³⁵ RAMÓN J. SENDER, «La madurez de los Domingos rojos», *La hora de mañana*, 1-2 (mayo-junio de 1980), 8.

Por lo tanto, cuando, a principios de 1930, la sociedad española se vio liberada de la contención de la dictadura primorriverista y estalló en proyectos culturales y políticos pendientes durante años, Sender acompasó decididamente su propia evolución con el proceso colectivo de la sociedad española.

COLOFÓN¹

Charles L. KING

La de Ramón J. Sender es una voz original en la narrativa española de este siglo. Y una figura consagrada en la literatura universal.

Sender es, ante todo, un novelista; pero también ha ejercido su gran talento de escritor esencial en otros géneros: novela corta, cuento, drama, poesía, ensayo y artículo periodístico.

Su prolífica obra literaria, que se extiende a lo largo de más de cuatro décadas,² se revela de una unidad y consistencia extraordinarias, fundamentalmente, en su esencialidad intrínseca y su propia cosmovisión. Empecinado explorador de unos pocos conceptos esenciales, Sender ha escrito sobre esos «universales» desde los más diferentes ángulos de visión y bajo una sorprendente variedad de condiciones, tiempos y lugares de enfoque.

Con un cierto desdén por un estilo demasiado cuidado, Sender ha escrito mucho, pero poco pulido; por consiguiente, no es de extrañar que su obra, vista en su totalidad, produzca una impresión de partes desiguales y distintos resultados en cuanto a calidad literaria, lo que no es óbice para que, en no pocos pasajes de esa obra, pueda asegurarse, sin lugar a dudas, que se alcanzan alturas de la mejor literatura en español de todos los tiempos.

Desde sus primeros escritos nos ha hecho bien patente, Sender, cuáles eran sus preocupaciones filosóficas, metafísicas, a las que ha dado rienda suelta en sus

¹ Transcribimos aquí traducido el último capítulo –«Summation»– del libro del gran hispanista estadounidense Charles L. KING *Ramón J. Sender*, New York, Twayne Publishers, 1974, pp. 166-167, por considerarlo muy recomendable para tener una clara idea de Sender. La traducción al castellano y las notas corresponden a FRANCISCO CARRASQUER, coordinador de este volumen.

² Este texto se publica en 1974 y Sender muere ocho años más tarde, con lo que bien podríamos añadir otra década, pues su último libro se publica en 1982, después de su muerte.

libros, hasta el punto de haber hecho de su obra un vehículo con el que demuestra sin cesar la inmutabilidad de algunos problemas de la existencia y muy en especial la cuestión de la muerte o de la mortalidad del hombre, así como del enigma del mal en el individuo y a todo lo largo y ancho del mundo, y de la lucha del individuo por realizarse y dar un sentido a su dignidad (puesto que es humano), y de la desesperada necesidad del hombre en seguir un ideal trascendentalizador, de salir a la búsqueda de una base definitiva sobre la que poder emitir juicios morales, de asumir, en fin, la función de lo misterioso y lo no racional en la vida (visto lo cual como algo que se origina en el inconsciente).

Sender ha desplegado constantes esfuerzos por comprender y reflejar en su obra la realidad, ya totalmente o «en su esencia». Y bajo el imperio de esta visión, siempre ha tratado de contestar lo uno con lo otro: la vida con la muerte, la razón con la intuición, el «bien» con el «mal», lo real con lo irreal, etc. Su profundo sentido de los valores humanos echa raíces en su particular punto de vista sobre la naturaleza última de la realidad, visión ésta que le ha hecho sentir la esencial unidad de la humanidad toda y le ha motivado en su vital interés por la actualidad socio-política: jamás se ha desentendido, Sender, en su obra, de esa vocación quijotesca por protestar contra toda injusticia social.

La más señalada y distintiva contribución que aporta la narrativa de Sender al acervo de la literatura española y universal de nuestro siglo es su peregrina *infusión* de un realismo corriente y hasta «fotográfico», fantásticamente sumergido en humores lírico-metafísicos. La realidad, como digo, corriente y moliente, no funciona más que como la necesaria base de soporte que le permite a nuestro autor aventurarse a hacer incursiones (a veces con éxito y otras no) en el reino de lo misterioso, de lo maravilloso, de lo lírico y de lo filosóficamente especulativo. Y cuando logra una buena «infusión» entre ambos mundos, es capaz de crear con ellos un nuevo mundo *crepuscular* que cautiva al lector por su verdad y su poesía y le hace abrir los «ojos» a la contemplación de inéditas vías de percepción de esa realidad misteriosa que llamamos vida. El «realismo» de don Ramón va de par, pues, con la tendencia de antirrealismo de la literatura europea que ha venido generalizándose en las últimas décadas.

La verdad es que no conozco a ningún escritor español vivo que pueda igualarse a Sender en originalidad y profundidad de pensamiento, amplitud de cosmovisión, sentido poético, comprensión humana, variedad y vastedad de intereses ni de un surtido de producción tan completo.

COLOFÓN

Y al llegar al punto de terminar este libro, no estará mal hacer saber que la obra senderiana sigue y suma.³

Con cada nueva novela, este redivivo don Quijote quiere escribir la obra ideal –de una idealidad absoluta– y cada vez siente él que falla. Mas no por eso se rinde: tiene que intentar de nuevo alcanzar la «inalcanzable estrella», soñar una vez más «el imposible sueño».

³ Charles L. KING cierra seguramente la redacción de este libro, publicado en 1974, un par de años antes, porque en la novela no llega más que a *Las criaturas saturnianas* (1968), en el cuento a *Relatos fronterizos* (1970), en el teatro acaba con *La comedia del diantre y otras dos* (1969) y en el ensayo se despide con *Ensayos del otro mundo* (1970). Pero desde 1972 hasta su muerte, Sender escribió y publicó 22 novelas, dos ensayos y un libro de poesía (¡a más dé dos libros por año!).

EL REY Y LA REINA DE RAMÓN J. SENDER COMO PARÁBOLA

Manfred LENTZEN

La novela *El rey y la reina*, publicada fuera de España el año 1949 y que en España no aparece hasta 1970,¹ es sin duda, junto con *El verdugo afable* (1952), *Réquiem por un campesino español* (1953/1960) o *Crónica del alba* (1942; 1965-1966) una de las obras más importantes de Ramón J. Sender. El autor la dedica a su hermano Manuel, alcalde de Huesca, fusilado por los insurgentes en el invierno de 1936. La frase final de la obra da al lector la clave de su interpretación; el protagonista Rómulo ve a la puerta la marioneta Don Requerimientos, que hace de juez y declara: «Acta est fabula» (179). Habrá que dar, por tanto, al relato una interpretación alegórica, mejor dicho, ver en él una parábola. Los sucesos que se relatan se proponen revelar una verdad procedente de otro ámbito de la imaginación y que se infiere por analogía.

En *El rey y la reina* hay dos planos distintos de realidad. Primero, la realidad exterior de la guerra civil que acaba de estallar. Este plano es sólo la envoltura del segundo plano de la narración, el de la realidad interior y psíquica de los dos protagonistas, Rómulo y la duquesa. Ambos planos están entrelazados, si bien la realidad exterior de la guerra constituye el factor desencadenante de los sucesos que afectan a los dos protagonistas.² Veamos primero el plano de la guerra civil. Nos encontramos en Madrid los primeros días de la contienda. La capital se ha convertido en escenario de enconada lucha. Desde el cercano frente llega el estrépito de las detonaciones. El palacio ducal es ocupado por milicianos, un piquete de cuatro soldados. La duquesa huye refugiándose en la torre, protegida por el jardinero de

¹ Ramón J. SENDER, *El rey y la reina*, Buenos Aires, Jackson, 1949; Barcelona, Destino, 1970. Se cita según la edición de Barcelona, Destino, 1982.

² Se trata más de dos niveles reales (realidad exterior - realidad interior o psíquica) que de una mezcla de lo real y lo irreal. Así, por ejemplo, Luis LÓPEZ ÁLVAREZ, «*El rey y la reina* de Ramón J. Sender», *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura* [París], 17 (marzo-abril de 1956), especialmente p. 122.

la casa, Rómulo, que no obstante está de parte de la República y es miembro del sindicato. El duque y Esteban, marqués de R. y amante de la duquesa (en figura del «diablo»), se han ido al Cuartel de la Montaña, donde Esteban toma parte en el fusilamiento de los soldados que se niegan a incorporarse a los insurgentes. Entretanto, las milicias han izado la bandera de la República en la casa de Rómulo, contigua al palacio. Cuando el jardinero se da cuenta de que el duque, que creía muerto, visita por la noche a su mujer entrando por una puerta lateral, lo entrega a los rojos, sabiéndose cumplidor de su deber (76). En el palacio, entretanto, se procede a la instalación de una oficina de reclutamiento y de un centro de instrucción para la compañía antitanque. La lucha por Madrid se recrudece y nadie sabe si saldrán vencedores los fascistas insurgentes o los defensores de la República legal. En el ámbito del palacio se encuentran ahora noventa y seis hombres del regimiento antitanque. La casa de Rómulo es destruida por un bombardeo nocturno, en el que hallan la muerte numerosos soldados y también su mujer, Balbina, a consecuencia de las quemaduras en el rostro y cabello. Esteban, que pasa la noche con la duquesa, ha dado la señal a su gente encendiendo un foco inmediato al palacio, hecho que posibilita el éxito del mortífero ataque. Al subir el capitán Ordóñez a la torre para descubrir la causa del rayo de luz, es matado por Esteban. Rómulo encuentra el cadáver en la habitación de la duquesa, lo arrastra hacia fuera y lo quema en las estufas del parque. El sargento Cartucho encuentra algunos objetos personales del capitán muerto y sospecha del jardinero, quien, atemorizado, decide ir al frente incorporado en la compañía antitanque. Siguen oyéndose el estallido de las bombas y detonaciones cercanas. Rómulo es herido levemente y trasladado por pocos días a un hospital militar. Regresa al palacio –aún tiene que andar con muletas– y allí es recibido como un héroe, pues ha logrado detener en la «peña de Rómulo» (151) numerosos tanques enemigos. El taciturno miliciano Cartucho, no obstante, no cesa en sus esfuerzos por encontrar al asesino del capitán. Dice que vendrá una mujer, al parecer la viuda de un fontanero –tras la que se esconde la duquesa vestida con ropa de Balbina–, que le revelará el nombre del asesino y a cambio de eso se le entregará un salvoconducto para ir a Valencia. Cuando, llegado el momento, la bella desconocida da el nombre de Miaja, el general combatiente en las líneas rojas, o habla de él por lo menos como de instigador del asesinato –cometido después, según parece, por un cura (166)–, el sargento la cree loca. Rómulo se da cuenta ahora de que la duquesa ha querido protegerle de la sospecha de asesinato. Solicita un salvoconducto militar para irse también a Valencia, pues cree que ella ha partido hacia allá. Poco después comprueba con gran sorpresa que la duquesa sigue en el torreón del palacio y lucha con la muerte. Los ataques sobre Madrid son ahora cada vez más fuertes; las bombas destruyen una escuela y causan la muerte de más de doscientos niños.

Los incidentes bélicos son descritos por Sender con extraordinaria objetividad sin ocultar a favor de qué bando está. A diferencia de *Contraataque* (1938) —el único relato suyo de tendencia abiertamente propagandística—,³ no esboza aquí ninguna teoría o modelo político o ideológico. Lo mismo puede decirse de las demás novelas en torno de la guerra civil, como *Réquiem por un campesino español* (1953), *Los cinco libros de Ariadna* (1957) y las dos últimas partes de *Crónica del alba* (*La orilla donde los locos sonríen* y *La vida comienza ahora* (1965/66). Sender rehúye el simplismo. Para él todas las personas tienen defectos y, sea cual sea su credo político, todos, los de la derecha y los de la izquierda, están dominados por el egoísmo. Está lejos de su ánimo idealizar o mitificar una parte y condenar y responsabilizar a la otra.⁴ Fiel a esta actitud, Sender no se afilió nunca a ningún partido político, lo que no quiere decir que ocultara sus simpatías por el ideario anarquista. Lo que él se propone es denunciar la injusticia y los abusos y poner al descubierto la hipocresía. Así, por boca del jardinero Rómulo, da a entender a la duquesa que los miramientos mal entendidos han llevado a la crítica situación del momento, en la que mandan sólo los cañones, los cuchillos, el fuego y la espada. Para poder recomenzar, dice, hay que rectificar muchos errores del pasado:

No sé lo que habrá sido la vida de todos éstos, pero por lo que hacen ahora se puede calcular. Se ve que 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. (97)

También la duquesa habla de la desgracia y de la estupidez universales, a las que ella misma se somete siguiendo a Esteban (99). El mismo Esteban, marqués de R., confiesa que en realidad el pueblo tiene razón, pero que esta razón hay que quitársela a fuerza de cañonazos (35). El marqués es el único personaje de rasgos absolutamente negativos (de ahí el nombre de «diablo»). Ni siquiera se recata de decirle a un obrero, hablando en tercera persona, que toda la culpa es del marqués y que habría que colgarlo. Tanta hipocresía repugna al propio duque, quien relatando lo ocurrido a su mujer observa:

Lo que voy a decirte no lo creerás, como no lo creería yo mismo si no lo hubiera visto. Hablaba Esteban con un obrero de una patrulla armada y le estaba hablando mal de sí mismo en tercera persona. Le hablaba de la necesidad de colgar al marqués de R. y decía que ese marqués era uno de los grandes culpables. ¿No es eso estúpido y loco? (41)

³ Nueva edición: *Contraataque* (introducción de Ramón J. SENDER), Salamanca, Almar, 1978. Con respecto a la evolución literaria e ideológica de Sender en los años treinta véase también Manfred LENTZEN, *Der spanische Bürgerkrieg und die Dichter; Beispiele des politischen Engagements in der Literatur*, Heidelberg, 1985, pp. 84 y ss.

⁴ Véase Marcelino C. PEÑUELAS, *La obra narrativa de Ramón J. Sender* (carta-prólogo de Ramón J. SENDER), Madrid, Gredos, 1971, pp. 75 y ss.

La realidad exterior de la guerra civil sirve únicamente de telón de fondo en una acción que se desarrolla en la psique de los dos protagonistas. El encuentro en la piscina del palacio entre el jardinero y la duquesa desnuda la víspera del estallido de la guerra civil provoca en los dos un proceso de introspección del laberinto de sus almas. La pregunta retórica de la duquesa: «¿Rómulo un hombre?», indicativa de que a su juicio un jardinero no es un hombre (14), constituye un reto para el aludido, quien a partir de ahora hará todo lo posible para demostrar lo contrario y ganar así a la «mujer» que hay tras la bella duquesa. La guerra civil le ha convertido en el amo de la casa; en sus manos tiene las llaves y también la suerte de la duquesa. Las condiciones sociales se han invertido; los criados son ahora amos y los amos, subalternos y dependientes. Y así se inicia un proceso gradual de acercamiento entre los dos protagonistas, que se expresa simbólicamente por el paulatino descenso de la duquesa desde lo alto de la torre hacia las plantas inferiores.

Al principio, ella reside aún, gracias a la mano protectora de Rómulo, en el quinto piso de la alta torre, muy por encima de las miserias del vulgo, lejos aún del sótano, en el que se hallan la sala de esgrima, la piscina y la despensa, dependencias que sirven a la satisfacción de las necesidades vulgares y de los bajos instintos. Allí vive Elena (derivado de «el enano»), un enano feo y contrahecho, que convive con las ratas Pascuala y Barreno. El apartamento del quinto piso respira un ambiente refinado y aristocrático. Las habitaciones están decoradas con arañas de cristal tallado, cornucopias antiguas, paredes tapizadas de color claro, y el mobiliario del dormitorio es principesco (26). Hay, además, un magnífico cuadro, una inmensa marina con olas bajo un cielo azul, que a Rómulo le trae el recuerdo de la escena en la piscina con la duquesa desnuda. El grabado francés del siglo XIX del dormitorio lleva el título de «Les charmes de l'horreur n'enivrent que les forts» y muestra el final de una danza y un esqueleto vestido de mujer en actitud coqueta (39), todo ello anuncio simbólico del cercano fin de la soberbia de la aristocracia y de la muerte de la duquesa. Las habitaciones del cuarto piso son como las del piso superior, sólo que en el lugar donde estaba colgada la marina se encuentra un tapiz de Goya de vivo colorido amarillo (99), símbolo tal vez de la perspectiva distante, entre crítica e irónica, con que se contempla una realidad insostenible. El descenso de la duquesa al tercer piso lleva aparejado un ensombrecimiento del ambiente. Cuelga de la pared un cuadro de Zurbarán que representa un santo en éxtasis a cuyos pies se halla una calavera con la boca abierta (124). Va acercándose para la duquesa la hora de la humanización y con ella la hora de la ruina y de la muerte. El segundo piso tiene paredes de color violeta pálido y en él llama la atención una copia de la *Resurrección* de El Greco, que parece pintado con sangre, blanco de plomo y óxido de cobre (135 y ss.). Son las habitaciones en que morirá la duquesa. El cuadro de El Greco representa el fin de una existencia terrena que se sabe tránsito hacia la resurrección. Sender apunta tal vez por este medio a la desaparición de un orden viejo y a la subsiguiente aparición de un nuevo sistema político y social. En una escena en que la duquesa contempla desde su torre la ciudad

en guerra, cree ver en el resplandor de las líneas de fuego en la oscura noche una proyección gigantesca de la *Resurrección* de El Greco, en la que Jesucristo, desnudo y con los muslos retorcidos y un impulso ascendente de llamarada, asciende en el aire (145). Así, la guerra será también para todo el país una especie de resurrección.

El paulatino descenso de la duquesa desde lo alto del torreón hacia los pisos inferiores va unido a su acercamiento al jardinero Rómulo. A medida que la duquesa va perdiendo el nimbo del ideal inalcanzable y se hace cada vez más «mujer», Rómulo, el criado simple e ignorante, pasa a ser «hombre», pasa a ser su complemento. La duquesa se percata de la necedad de su comentario del principio y del agravio que ha infligido al jardinero. Rómulo, a su vez, se convence de que se ha hablado de «un hombre» y no de «un nombre», y se esfuerza ahora para mostrarse como tal. Está dispuesto a arriesgar su vida y a sacrificarse por la duquesa; se va al frente para correr peligros y vuelve herido. Por primera vez se siente ahora hombre de verdad, se ve a un mismo nivel con la duquesa, que ahora es mujer. Esteban, el diablo, no vuelve por miedo al palacio, después de la muerte del capitán Ordóñez y, a pesar de la voluptuosa relación que le une a la duquesa, la abandona a su suerte. En el lecho de muerte, la duquesa pide perdón a Rómulo, a quien antes había librado ya de la sospecha de asesinato dando el nombre del general Miaja. Sus palabras son: «Rómulo, tú... Tú eres el primer hombre que he conocido en mi vida» (177).

Las figuras de Rómulo y la duquesa representan las «dos Españas», una frente a la otra (como en *Réquiem por un campesino español*), a las que Sender muestra, por medio de una parábola, el camino de la reconciliación. El jardinero es «el pueblo español»,⁵ la duquesa representa la clase de los ricos y poderosos; ambos han de encontrarse como «hombre» y «mujer». Sólo así hay esperanza de llegar a una forma de convivencia. La crisis de los dos protagonistas adquiere de este modo una dimensión alegórica; revela una verdad y un conocimiento superiores.⁶ Esta verdad superior no es aplicable únicamente a las «dos Españas», sino que es de alcance universal en tanto que se refiere también a la dificultad de la convivencia humana en general.

Se emplea en la novela un recurso, apuntado ya al principio, revelador de su carácter alegórico o de parábola: la intervención de marionetas. La duquesa parece entender la vida como un juego, un juego ahora sangriento. Así, después de la detención de su marido, dice:

Todo es demasiado espantoso para poder aceptarlo como una lección, y aunque no lo fuera, a mí no pueden ya servirme de nada esas lecciones,

⁵ Véase Marcelino C. PEÑUELAS, *op. cit.*, p. 64, y Monique JOLY, Ignacio SOLDEVILA y Jean TENA, *Panorama du roman espagnol contemporain (1939-1975)*, Montpellier, 1979, pp. 138 y ss.

⁶ Para Marcelino C. PEÑUELAS *El rey y la reina* pertenece al grupo de las novelas alegórico-realistas de Sender; en cuanto a una tipología de las obras, *op. cit.*, p. 73 y ss.

porque quizás he venido a la vida a jugar y es mi destino seguir jugando hasta el fin. Pero en mis juegos hay sangre. Ahora hay sangre [...] (80),

y un poco más tarde se siente preocupada porque Rómulo ha tomado en serio la vida con que ella juega (97). La función de muñecos del mayordomo, que se cerraba siempre con la fórmula de «Acta est fabula», es a su vez reflejo del juego de la duquesa con la vida. La función de marionetas que ahora da Rómulo lo evidencia aún más; la duquesa se desmaya al ver reproducido en el pequeño escenario el asesinato del capitán Ordóñez tal como se hace en una vista judicial (154 y ss.). Los muñecos reflejan la verdad del relato y el relato refleja la de las «dos Españas» y las leyes eternas del universo. La función de marionetas anuncia aquello que va a suceder en la novela o que ya ha sucedido. El florete que Rómulo clava en un maniquí que se parece al duque es anuncio de su próximo fin (61) y, al final, cuando la reina Hipotenusa cae de bruces sobre el diván quedando con la cabeza inclinada hacia abajo (174), se anuncia la próxima muerte de la duquesa. La acción de la novela, por otro lado, sirve para ilustrar el inminente final del orden feudal y aristocrático. El carácter de parábola de *El rey y la reina* se revela también cuando, al final, Rómulo ve a la reina Hipotenusa y al juez Don Requerimientos. Las palabras de la reina son apenas inteligibles («Rómulo no sabía si había oído «la gran luz, o la gran cruz, o el arcaduz, o el testuz, o el carnuz, o quizás el capuz...»; 179), mientras que las del juez, «Acta est fabula», ponen punto final.

La transformación de Rómulo en hombre de verdad se efectúa también gracias a la lectura de libros, que en *El rey y la reina* tienen importante papel y carácter simbólico.⁷ El jardinero se muestra al principio ignorante de todo, de saber y de letras. Cree, por ejemplo, que las cosas que se cuentan en los libros tienen que haber ocurrido en la realidad (57) y piensa, viendo los muchos libros de la biblioteca, que todos hablan de moral y de virtudes religiosas. Así, cuál no es su sorpresa al descubrir en las obras del Marqués de Sade unas ilustraciones que muestran al hombre y la mujer en estrecho abrazo. También atrae su atención el *Libro de los Esiemplos de las Monarquías*, cuyo primer capítulo va encabezado por una ilustración que representa una pareja desnuda. Tales ilustraciones incitan su concupiscencia por el hermoso cuerpo de la duquesa que ha podido contemplar desnudo en la piscina. En el *Libro de los Esiemplos* se dan además, al modo de los «exempla» medievales, muestras de comportamiento que hay que imitar para llegar a ser verdadero hombre. De entre todas, la historia del rey y de la reina es la que mejor reveló a la duquesa el sentido de su existencia y destino. En ella se dice que el hombre es el rey y que éste tiene por ideal a la reina. Ambos forman la monarquía

⁷ En cuanto a los símbolos en *El rey y la reina*, véase especialmente el interesante artículo de Maryse BERTRAND DE MUÑOZ, «Los símbolos en *El rey y la reina* de Ramón J. Sender», *Ramón J. Sender. In memoriam. Antología crítica* (edición al cuidado de José-Carlos MAINER), Zaragoza, Diputación General de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, Inst. «Fernando el Católico» y Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1983, pp. 375-384.

que gobierna el mundo y el universo (127 y ss.). La duquesa ve al rey en la persona de Rómulo y no en Esteban, su amante. Pero si el rey, es decir el hombre, se cumple en la posesión de la reina, la armonía se rompe, lo que significa la muerte de la reina:

Pero cuando el rey –el hombre– quiere cumplirse en la posesión ideal de la reina hasta alcanzar los absolutos de Dios, la armonía se rompe y el orden del matrimonio se acaba. 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. (143)

Este «exemplum» ilustra, por una parte, la próxima muerte de la duquesa y, por otra, también el encuentro del «hombre» y «mujer» y la naturaleza complementaria de ambos, pues sólo así puede regirse el universo y puede garantizarse el orden que le es natural e inmanente. Las marionetas preludian la acción; el *Libro de los Esiemplos de las Monarquías*, a su vez, da el sentido de su trayectoria.

Las ansias amorosas de Rómulo buscan a la «mujer», no a la duquesa. Rómulo quiere liberarla de su hieratismo y enajenación, quiere desenmascarar también al secreto rival que la visita de noche. «Yo, yo –dice en cierto momento (118)–; un hombre. Sí, un hombre, yo. Desnudo, soy un hombre como la señora es una mujer». El anhelo sensual se expresa por una serie de símbolos.⁸ Por ejemplo, Rómulo toma en la mano un pisapapeles de plata que hay en la biblioteca adornado de la estatuilla de una mujer desnuda y va acariciando las delicadas redondeces discretamente brillantes, frías al tacto, hasta calentarlas con el roce de sus manos (66 y ss.). Cuando regresa a la piscina, allí se arrodilla y bebe agua sacándola con el cuenco de las manos en lugar de lavarse con ella (82 y ss.). Este acto de beber agua, símbolo de lo femenino y de la fertilidad, expresa claramente el deseo de unirse con la mujer que acaba de bañarse en ella. Más clara aún es la imagen del insecto que entra lentamente en el interior de la flor como el rey lo hace en su aposento:

Y había visto a uno de esos moscardones entrar despacio en la entraña de la flor, como un rey en su cámara y, estando ya dentro, había observado cómo uno de los estambres de la flor se movía hacia abajo y tocaba al moscardón en la espalda manchándolo de amarillo. Aquella intención de la flor había dejado a Rómulo perplejo.

Nada se podía imaginar en la vida humana superior a la belleza de la entrada de uno de aquellos insectos, poco a poco, en la entraña de una rosa entreabierta, de una magnolia, de una «cabeza de dragón». (87)

⁸ Véase Maryse BERTRAND DE MUÑOZ, *op. cit.*, p. 375 y ss.

Las ansias de Rómulo por ser «hombre» ante la «mujer» no se calman hasta que logra ceñir y acariciar el busto desnudo de la duquesa. El paulatino acercamiento de los protagonistas lo acompaña Sender de reflexiones sobre el matrimonio. Así, la duquesa hace ver al jardinero, después de la muerte de su mujer Balbina, que los diecisiete años de matrimonio han significado para él la pérdida de los mejores años de su vida («Sí, los mejores de tu vida. Toda tu juventud»; 115) y que el comprensible dolor por la muerte de Balbina no ha de privarle del derecho de buscar cierta felicidad (115). Rómulo ha perdido a su mujer y la duquesa ha perdido a su marido, lo que coloca a ambos en situación de volver a vivir la juventud como rey y reina, como «hombre» y «mujer».

El estilo de *El rey y la reina* es claro, sobrio, libre de patetismo. El núcleo de la novela es el excelente análisis del alma de los dos protagonistas –de intención alegórica–, enmarcado todo en los sucesos de la guerra civil. El relato se compone de cinco partes que cabría interpretar como los actos de un drama. La primera parte presenta a los personajes y hace una exposición de la acción. En la segunda sección va desarrollándose la intriga que, en la tercera parte, llega a su momento culminante con el asesinato del capitán y la sospecha que recae en Rómulo. En el cuarto capítulo, la duquesa desciende al segundo piso de la torre, en el que se encuentra el cuadro de El Greco, con lo que se inicia su acercamiento a Rómulo, el cual, en la quinta parte, logra su objetivo, que forzosamente lleva implícita la muerte de la duquesa. Notemos además que la obra se ajusta prácticamente a las tres unidades clásicas de acción, de lugar y de tiempo, aunque no con el rigorismo de *Réquiem por un campesino español*: la relación entre el jardinero y la duquesa constituye el núcleo de la acción; el palacio es el lugar en que se desarrolla. En cuanto a la unidad de tiempo, Sender se muestra menos riguroso, pues la acción comprende un considerable período. *El rey y la reina* es por su claridad de exposición y la idea que la anima una de las grandes novelas de su autor.

NUEVA APROXIMACIÓN A RÉQUIEM POR UN CAMPESINO ESPAÑOL

A Blanca y a Daniel

Gemma MAÑÁ DELGADO

Luis A. ESTEVE JUÁREZ

Cuando en 1953 aparecía en México *Mosén Millán* probablemente ni el propio Sender podía imaginar que andando el tiempo se convertiría en su obra más difundida. El éxito editorial llegó ocho años después cuando se publicó en Estados Unidos con un nuevo título: *Réquiem por un campesino español*.¹ Este cambio de título, según explica Uceda,² se debía a que «el primero no tenía mucho sentido para los lectores de habla inglesa». Este maquillaje editorial contribuyó decisivamente a su difusión, puesto que el primer título era mucho menos llamativo. Pero además sugiere un cambio de enfoque en la apreciación de la obra: del sentimiento de culpa de Mosén Millán³ a la tragedia de Paco el del Molino –foco de casi todos los estudios–: los dos polos entre los que oscila el relato.

Este cambio de título es un indicio de los dos planos fundamentales de la novela: mientras Mosén Millán espera en la sacristía –primer plano– el momento de comenzar una misa de réquiem por Paco el del Molino, recuerda su historia –segundo plano– hasta llegar al desastrado final del que el sacerdote es testigo y causante involuntario, sutilmente combinados con la voz de un narrador omnis-

¹ Para la reseña de las sucesivas ediciones hasta 1974, Charles L. KING, *Ramón J. Sender: An Annotated Bibliography, 1928-1974*, N. J., Metuchen, 1976, p. 13. La de Barcelona, Destino («Áncora y Delfín», 460), 1974, que no se difundió hasta después de la muerte de Franco, es la base de todas las posteriores.

² Julia UCEDA, «Consideraciones para una estilística de las obras de Ramón J. Sender», *Réquiem por un campesino español*, México, Ed. Mexicanos Unidos, 1968, p. 6.

³ Esta perspectiva ya fue señalada por José-Carlos MAINER, «La culpa y su expiación: Dos imágenes en las novelas de Ramón J. Sender», *Papeles de Son Armadans*, 161 (1969), 116-132, pero especialmente en 121-122.

ciente. Los recuerdos de Mosén Millán se ven interrumpidos sucesivamente por la llegada de los ricos del pueblo –don Valeriano, don Gumersindo y don Cástulo– que se ofrecen a pagar la misa, por Mosén Millán que pregunta al monaguillo por la presencia de feligreses en la iglesia y, finalmente, por la irrupción de un potro en el recinto del templo. Expulsado el potro, Mosén Millán inicia la misa de réquiem por quien fuera su hijo espiritual.⁴ La acción del primer plano nos es relatada *en pasado* y en tercera persona por un autor omnisciente; el segundo plano –el pasado anterior– está visto a través de los recuerdos del cura, aunque este punto de vista no se mantiene siempre y el autor omnisciente suplanta algunas veces a Mosén Millán, procedimiento que con variantes aparece en otras obras, como *Imán* o *El verdugo afable*. A propósito del tiempo de la novela se ha venido diciendo⁵ que la acción de la sacristía es el «presente», cuando la más elemental lectura nos permite ver el uso de los imperfectos narrativo-descriptivos desde el primer párrafo. Estamos, por tanto, ante una acción pasada que enmarca o desde la que se recuerda otra anterior, que la explica o justifica. El único presente es el del narrador omnisciente, que queda implícito. Los tiempos verbales del romance no son indicativos, ya que responden a un uso formular preexistente no sólo en el romancero antiguo, sino también en el romancero más moderno de tipo «noticioso» como pueden ser los romances de ciego o el «romancero de la Guerra Civil».⁶ El punto de vista del monaguillo responde a las mismas características que el de Mosén Millán y en él también se inmiscuye el mismo narrador omnisciente del primer plano.

El primer plano enmarca al segundo –el relato lineal de la vida de Paco desde su nacimiento hasta el momento de su asesinato–«ejecución»– y queda justificado al confluir ambos tiempos en el inicio de la misa. La linealidad del relato consiste en el recuerdo ordenado de momentos significativos de la vida de Paco en una serie de secuencias o 'flash backs' casi cinematográficos: bautizo, infancia (monaguillo auxiliar, confirmación); adolescencia y primera juventud; noviazgo y matrimonio; actuación política; persecución y muerte. A cada episodio corresponde una vuelta al presente sea por la llegada de uno de los ricos, sea por las preguntas de Mosén Millán al monaguillo, el cual subraya cada episodio al canturrear fragmentos de un romance que la musa anónima ha dedicado a la figura de Paco elevándolo a la categoría de héroe popular.

⁴ Ramón J. SENDER, *Réquiem por un campesino español*, Barcelona, Ed. Destino (Col. «Destinolibro», 15), 1990¹⁸, p. 17. Al carecer de una edición crítica o canónica, hemos optado por la edición más asequible en el mercado, pese a sus erratas y puntuación anárquica. A partir de aquí los números entre corchetes remiten a esta edición.

⁵ Vid. E. GODOY GALLARDO, «Problemática y sentido de *Réquiem por un campesino español*», en José-Carlos MAINER (ed.), *Ramón J. Sender. In memoriam. Antología crítica*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» y Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1983, pp. 425-435; Marcelino C. PEÑUELAS, *La obra narrativa de Ramón J. Sender*, Madrid, Gredos («BRH», II, 153), 1971, cap. VI, pp. 136 y ss.; Charles L. KING, *Ramón J. Sender*, New York, Twayne Publishers, 1974, pp. 75-80, etc.

⁶ Vid. Serge SALAÜN, *La poesía de la guerra de España*, Madrid, Castalia, 1985. Especialmente, la tercera parte, titulada «La oralidad», V y VI, pp. 138-155, y la sexta, «El Romancero», pp. 288-302.

La novela no presenta divisiones formales, sino que se estructura en secuencias en las que se van alternando ambos tiempos. Subrayando los recuerdos de Mosén Millán y sirviendo de enlace entre los dos tipos de secuencias, los fragmentos de un romance que canta el monaguillo. Componen la novela diecinueve secuencias:⁷ diez de ellas cuentan lo que sucede en la sacristía; las otras nueve corresponden a la vida de Paco. Éstas pueden reducirse a siete si tenemos en cuenta que el bautizo y la boda se desdoblán en dos secuencias. La novela acaba cuando va a iniciarse la acción enunciada al principio: el sacerdote pronuncia las primeras palabras de la misa de réquiem. Todo ello nos indica que nos hallamos ante una vasta analepsis externa completiva⁸ lineal y no ante una estructura circular.⁹ El final desdichado se nos anticipa (prolepsis), con lo que el lector se centrará en los antecedentes y las causas de esa desgracia. Por otra parte, la celebración de la misa conmemora el sacrificio de una víctima inocente (Cristo) con valor expiatorio. Si hay expiación, hay culpa. Mosén Millán nos dice (y le dice a Paco) que es inocente. ¿De qué culpa se trata entonces? El buceo de Mosén Millán en sus recuerdos no es otra cosa que el examen de conciencia de un hombre perplejo ante un sentimiento de culpa¹⁰ que intenta justificar acogiéndose al cumplimiento de unas formalidades rituales.

La evocación de la vida de Paco –«nació, vivió y murió dentro de los ámbitos de la Santa Madre Iglesia» [105]– con estos tres puntos culminantes establece el siguiente ritmo en el que pueden agruparse las diversas secuencias: *nacimiento*, *crianza*, *boda*, *actividad política y persecución y muerte*. Son cinco momentos –y cinco los actos de la tragedia¹¹ que describen un mundo estático e idílico que Paco y los demás concejales elegidos democráticamente intentarán cambiar. Al final, tras la muerte de Paco el «orden» quedará restablecido, pero la relación arcádica preexistente no queda restaurada. Como en las tragedias clásicas, desde el princi-

⁷ Las secuencias son las siguientes: 1) la espera [9-13]; 2) nacimiento de Paco [13-17]; 3) extinción del recuerdo [17-18]; 4) la fiesta del bautizo [18-23]; 5) continúa la espera: *leitmotiv* de la ausencia [23]; 6) infancia de Paco [23-41]; 7) reflexión de Mosén Millán [41-42]; 8) adolescencia de Paco [42-46]; 9) llegada de don Valeriano [46-48]; 10) juventud y boda de Paco [48-63]; 11) llegada de don Gumersindo [63-66]; 12) final de la fiesta de bodas [66-67]; 13) Mosén Millán se aísla de sus visitantes [67]; 14) el nuevo régimen y sus cambios sociales y políticos: comienzo del enfrentamiento [67-76]; 15) continúa la espera [76]; 16) el estallido: llegada de los «señoritos» y comienzo de la represión [76-91]; 17) llegada de don Cástulo e irrupción del potro [91-95]; 18) captura y muerte de Paco [95-104]; 19) final de la espera e inicio de la misa [104-105].

⁸ D. VILLANUEVA, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Ed. Bello («Bibl. Filológica», 4), 1977. Analiza detalladamente el procedimiento en el *Réquiem*, pp. 264-269.

⁹ Marcelino C. PEÑUELAS, *La obra narrativa...*, pp. 142 y ss. José M. PÉREZ CARRERA, *Réquiem por un campesino español*. Ramón J. Sender, Madrid, Ed. Akal («Guías de Lectura»), 1988, p. 8.

¹⁰ José-Carlos MAINER, art. cit.

¹¹ Alain MALINGRE, «La guerre d'Espagne dans la structure narrative de *Réquiem por un campesino español* de Ramón J. Sender», *Imprévue*, 2 (1986), 108.

pio conoceremos el desenlace a través del romance¹² que sirve de nexo entre los dos planos narrativos. Este romance, recordado casi siempre por el monaguillo,¹³ desempeña en el primer plano de la narración un papel coral: es la voz colectiva de la aldea, de los amigos de Paco ausentes de la iglesia. Sustituye en esta función coral al carasol que, hasta ser ametrallado y reducido al silencio [90], ha acompañado con sus comentarios la peripecia de Paco en el segundo plano de la narración.¹⁴ El romance, además de la función coral, sirve para perpetuar –pese a su prohibición [65]– la memoria del héroe muerto.

Este planteamiento de la obra exige una cuidadosa consideración de los planos temporales de la misma. Desde nuestro punto de vista distinguimos los siguientes: 1) el tiempo del narrador, 2) la escena en la sacristía y en la iglesia, 3) la evocación de la vida de Paco, y 4) el tiempo histórico en que se sitúa la acción de 2) y 3). El narrador omnisciente se sitúa a sí mismo en un presente implícito respecto al cual el texto es siempre *pasado* en su totalidad: es una historia que se inicia en el nacimiento y acaba en la ceremonia funeral del héroe. La cronología interna de la obra plantea dos problemas: 1) la época histórica y 2) la edad de Paco. La época histórica no se menciona directamente, sino que queda fijada por la alusión a un hecho único: la caída de la monarquía [58 y 68] y el advenimiento de la república (nombrada mediante un símbolo, la bandera tricolor [69], que, eso sí, es inequívoco). A partir de él, podemos establecer la muerte de Paco en 1936, ya que el pueblo no pasa por la peripecia de la guerra, sino que queda ocupado por las fuerzas represivas de inmediato,¹⁵ y la búsqueda y persecución de Paco no se dilata excesivamente. La misa se celebra un año después, en verano de 1937.¹⁶ Si la espera de Mosén Millán dura quizá unos veinte o treinta minutos –lo que va del primer toque de campanas hasta el momento de comenzar la misa– y se aproxima casi al

12 Sender usa frecuentemente el recurso de insertar poemas relacionados con el tema central. Para el auge que alcanzó el romancero durante la Guerra Civil, *vid.* S. SALAÜN, *op. cit.* *Vid.* Robert G. HAVARD, «The 'romance' in Sender's *Réquiem por un campesino español*», *MLR*, 79 (1984), 88, artículo poco acertado; y José Luis NEGRE CARASOL, «El 'Romance de Paco el del Molino' en *Réquiem por un campesino español*, de Ramón J. Sender», *Argensola*, 97 (1984), 99-122.

13 Se ha repetido que el romance aparece en boca del monaguillo; sin embargo, los versos en que se alude a Mosén Millán los conocemos a través de sus recuerdos: «Pero el cura quería evitar que el monaguillo dijera la parte del romance en la que se hablaba de él...» [65].

14 Julia UCEDA, *loc. cit.*, p. 8, atribuye la función coral al «carasol». José M. PÉREZ CARRERA, *op. cit.*, p. 8, al romance. Aunque aciertan parcialmente, no perciben la sucesividad de la función.

15 La retirada de la Guardia Civil de los pueblos para concentrarse en puntos estratégicos y la llegada de «señoritos de Falange» con fines represivos se puede ver en Ramón J. SENDER, *Contraataque*, Salamanca, Ed. Almar («Patio de Escuelas», 10), 1978, pp. 46-50.

16 Raymond SKYRME, «On the Chronology of Sender's *Réquiem por un campesino español*», *Romance Notes*, XXIV, 2 (Winter 1983), 118 y ss., retrasa la fecha del funeral a 1938 basándose en que la zona oriental de Aragón no fue ocupada por los franquistas hasta la primavera de ese año. Carlos SERRANO, «*Réquiem por un campesino español* o el adiós a la historia de Ramón J. Sender», *Revista Hispánica Moderna*, XLII (dic. 1989), 143, sostiene la tesis del anterior. Más adelante analizaremos este anacronismo de localización.

tiempo real de lectura, el recurso a la analepsis¹⁷ permite la reducción de una vida. Cuánto dura esa vida lo deducirá el lector de las autorreferencias textuales de las que las dos más explícitas presentan una importante contradicción:

1.^a) Al recordar el bautizo Mosén Millán «Veintiséis años después se acordaba de aquellas perdices» [17], por lo que Paco en el momento de su muerte tendría veinticinco años (26-1) y habría nacido en 1911.

2.^a) En el episodio de la cueva leemos: «Veintitrés años después, Mosén Millán recordaba aquellos hechos, y suspiraba bajo sus ropas talares» [41]. Si admitimos la anterior, Paco tenía dos años cuando era monaguillo.

Una de ambas es errónea. La aceptada generalmente es la primera¹⁸ sin tener en cuenta que la boda se celebra en el otoño de 1930¹⁹ después de haber sido quintado, lo que resulta incompatible con el nacimiento en 1911. Sin embargo, la segunda autorreferencia al elevar la edad de Paco (23 + 7 - 1) a veintinueve años y la fecha de nacimiento retroceder a 1907, al menos, resulta compatible con la referencia histórica que se hace durante la fiesta de la boda, aunque choque con la sensación de proximidad entre aquella y la persecución y muerte de Paco. Este problema de cronología, como algún otro que abordaremos, no son superfluos.

El tiempo histórico nos lleva a considerar la situación de la España de principios de siglo: una sociedad eminentemente agraria, en la que la mayor parte de la población activa eran jornaleros y temporeros, pues el reparto de la propiedad era muy desigual, predominando el latifundismo, aunque hubiera zonas en las que existían pequeños propietarios como la familia de Paco el del Molino. La existencia de un proletariado campesino en una situación de miseria, abandono y desesperación a todas luces injusta venía propiciando desde el siglo XIX diversas oleadas de agitaciones campesinas, especialmente en Andalucía, que apuntaban a la Reforma Agraria como uno de los principales problemas del país.²⁰ La llegada de la república traía consigo la esperanza de un cambio que, si bien se intentó, halló toda clase de resistencias entre los grupos sociales más conservadores:

¹⁷ D. VILLANUEVA, *op. cit.*, *loc. cit.*

¹⁸ Dan como buena la primera referencia King, Peñuelas, Godoy, Villanueva, etc. Marcelino C. PEÑUELAS, *op. cit.*, lo atribuye a un descuido ocasionado por la premura en la edición y el hecho de no corregir las pruebas. Sólo E. LUNA MARTÍN, «La memoria de Mosén Millán. Análisis del tiempo histórico en el *Réquiem...* de Ramón J. Sender», *Revista de Literatura*, XLVIII, 95 (1986), 129-135, somete la cronología a un análisis con el que estamos básicamente de acuerdo, pero sin llevar las conclusiones hasta el final.

¹⁹ Hay un leve anacronismo entre la época del año en que se celebra la boda y el espacio que la separa de las elecciones. *Vid.* E. LUNA MARTÍN, *art. cit.*

²⁰ Toda la novela es un planteamiento de este problema, pero queda sintetizado especialmente en la conversación de Paco con su padre [44-45].

En Madrid suprimieron los bienes de señorío, de origen medieval y los incorporaron a los municipios. Aunque el duque alegaba que sus montes no entraban en aquella clasificación, las *cinco aldeas* acordaron, por iniciativa de Paco, no pagar mientras los tribunales decidían. [70] (El subrayado es nuestro)

Cierto que los bienes de señorío se habían abolido nominalmente en 1811,²¹ pero no es menos cierto que la situación de hecho del campo español apenas si había variado hasta 1930. Esto permitía que Azaña, a la sazón jefe de gobierno, dijera en su discurso de 9 de septiembre de 1932 en defensa de la Ley de Bases, que iniciaba la tan esperada reforma agraria, cosas como éstas:

Nosotros tenemos de la revolución el concepto de una obra de reconstrucción de la sociedad española; el concepto de una demolición de todas las partes viejas de la sociedad española [...] nosotros tenemos la resolución, y no creo que haya ningún republicano que pueda desdecirse de ella, de crear una clase trabajadora del campo, fundada en su trabajo y en la explotación directa de la tierra, y eso no se puede conseguir sino desgajando, deshaciendo, las vinculaciones de propiedad territorial existentes en España, desde muchos o desde pocos siglos, me es igual. [...] También hemos padecido nosotros... cuando hemos sido gobernados tiránicamente, y lo mismo el obrero que el intelectual, que el trabajador de profesiones libres, hemos sido vejados y maltratados en nuestros derechos y en nuestra vida personal, y yo no he oído todavía una voz que se levantara en defensa de nuestra dignidad de españoles y de nuestra libertad de hombres; no la he oído y deploro que ahora las voces que se oigan aquí sean para *defender las tierras de un duque o de un marqués*... Vale mucho menos, es mucho menos digno de consideración, con todos los respetos personales a los individuos y a las leyes civiles, pero desde el orden político, y desde el punto de vista revolucionario y justiciero de la República, es mucho menos digno de consideración *el haber territorial de un grande de España que la última fibra de un ciudadano español vejado y maltratado por los regímenes anteriores que esos señores han contribuido a defender y sostener*.²² (Los subrayados son nuestros)

Aunque Azaña no utilice la expresión «bienes de señorío», es evidente que coincide en lo esencial con lo que Paco le dice a su padre sobre los arrendamientos de los pastos del duque y la situación de la gente de las cuevas, «que vivía peor que los animales» [45]. Había otros aspectos que se debían reformar profundamente en aquella sociedad, pero Sender opta en el *Réquiem* por seleccionar sólo una de

²¹ Carlos SERRANO, art. cit., p. 144.

²² Manuel AZAÑA, *Obras Completas*, II, Madrid, Ed. Giner, 1990, pp. 416-417.

las motivaciones que provocaron la guerra civil. Al perder la derecha el control de la República tras el triunfo del Frente Popular en febrero de 1936, no tardará en «iniciar una *cruzada a sangre y fuego* contra los siguientes peligros: Leyes sociales de protección al trabajo, [...] Impuestos sobre la renta, [...]. Derechos del Estado sobre las herencias [...] Reversión al Estado de los predios llamados "comunales" y usurpados, en su mayor parte, por los grandes terratenientes. *Devolución de esos predios a los municipios, para la explotación libre de las leñas, los pastos, etc. Cancelamiento de los viejos "señoríos" de la grandeza en beneficio de municipios y Diputaciones provinciales. Separación de la Iglesia del Estado [...] Desarrollo de los planes de la Reforma agraria [...] Liquidación, en fin, del viejo sector feudal...*», como explicaba el propio Sender en 1937²³ considerando la cuestión agraria como uno de los detonantes principales de la sublevación, «el esquema de toda la guerra civil nuestra».²⁴ Ésta vino acompañada de una feroz y sistemática represión en la que caerán –no debe olvidarse– la esposa y el hermano de nuestro autor.

El escenario de nuestra historia no ofrece duda: «La aldea estaba cerca de la raya de Lérida y los campesinos usaban a veces palabras catalanas» [14], dice refiriéndose al toque de campana²⁵ y se ha aceptado pensando implícita o explícitamente en Alcolea de Cinca.²⁶ Esta localización entra en conflicto con la cronología señalada más arriba, pues la zona oriental de la provincia de Huesca no fue ocupada por las tropas franquistas hasta la primavera de 1938. Esta contradicción lleva a Skyrme y Serrano²⁷ a retrasar la fecha de la misa al verano de 1938, lo que es incongruente con sus propios razonamientos, pues si «Un año había pasado desde todo aquello...» [104], el fusilamiento de Paco tiene que haber ocurrido en 1937, cuando Alcolea estaba todavía en territorio republicano. La guerra propiamente dicha está ausente del relato,²⁸ ni Mosén Millán ni don Valeriano abandonan el pueblo en ningún momento, lo que es sorprendente si aceptamos la localización en Alcolea. Pensamos que no se ha interpretado el espacio novelesco teniendo en cuenta sus propios ingredientes textuales ni la composición del paisaje y ambiente aragonés en el resto de la obra de Sender. Los rasgos paisajísticos, muy genéricos y aplicables a toda la tierra llana al norte del Ebro, se mencionan mediante palabras

²³ Ramón J. SENDER, *Contraataque*, op. cit., pp. 42-43.

²⁴ Marcelino C. PEÑUELAS, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, Madrid, EMESA («Novelas y Cuentos», 59), 1970, p. 131.

²⁵ Ramón J. SENDER, *Monte Odina*, Zaragoza, Guara Ed., 1980, pp. 221-222. Explica el toque de campana e incluye una notación musical. Es interesante señalar el inicio del pasaje: «En esa aldea aragonesa de la cual he hablado también en otros libros...».

²⁶ Algunos eligen emplazamientos más «turísticos» cuando dicen que en la novela se describe la «dramática situación social del pueblecillo pirenaico», Juan Luis ALBORG, *Hora actual de la novela española II*, Madrid, Taurus («Persiles», 21), 1968 (reimp.), p. 475.

²⁷ Vid. R. SKYRME y C. SERRANO, arts. cits. en nota 16.

²⁸ Charles L. KING, *Ramón J. Sender*, New York, Twayne Pub., 1974, p. 79.

aragonesas: saso, pardinas, ontina, cotovías. La ambientación proporcionada por una serie de rasgos lingüísticos²⁹ y culturales como chistes, dichos y refranes, la ristra de insultos del zapatero a la Jerónima, los que se aplican a las ricas del pueblo en el carasol³⁰ o el posible antecedente del tipo del zapatero en la literatura regional³¹ es aplicable a una amplia zona del Altoaragón. Ahora bien, en *Crónica del Alba* Sender superpone Alcolea y Tauste –los lugares más significativos de su infancia y adolescencia– para formar una sola aldea, una *geografía imaginaria* a la que podríamos denominar el «territorio». ³² En esta «geografía imaginaria» se incluyen componentes de localización diversa; así en *Crónica del Alba* nos dice: «Desde la ventana de mi cuarto se veía el pueblo donde vivía mi abuelo, al otro lado del río...»,³³ lo que no responde a la realidad, pues sus abuelos vivieron siempre en Alcolea y, si está en Tauste, ni pasa el río ni se puede divisar Alcolea. Y un poco más adelante: «No me interesaba otra montaña que el 'Salto de Roldán', que se veía desde mi cuarto». ³⁴ El «Salto de Roldán», en la Sierra de Guara al norte de Huesca, tampoco es divisible desde Alcolea ni desde Tauste, pero sí desde Huesca: «Vivía yo entonces en el número 13 de la calle de Sancho Abarca, [...] En el cuarto que hace esquina (piso principal) y que tiene un gran balcón al norte, por el que se ve el Salto de Roldán y otro al oeste, allí murió mi madre el día de Viernes Santo de 1926». ³⁵ Con estas muestras basta para señalar que la geografía aragonesa en las novelas de Sender no es realista, sino que responde a una síntesis poética. De los componentes de esta geografía inventada, Alcolea quedó en zona republicana y no concuerda cronológicamente, ni por las omisiones históricas, con lo narrado, mien-

29 Para el léxico aragonés en el *Réquiem*, vid. José Luis NEGRE CARASOL, «Aragonesismos en *Réquiem por un campesino español* de Ramón J. Sender», *Argensola*, 96 (1983), 325-336; y el «Glosario» de nuestra *Guía en Alhambra* (de próxima aparición). Negre se deja 'abadía', 'glera' y 'cotovía'. Para los primeros, vid. Rafael ANDOLZ, *Diccionario aragonés-castellano, castellano-aragonés*, Zaragoza, Librería General, 1977. 'Cotovía' no figura en los repertorios habituales. Se trata de la alondra moñuda también llamada «cogulla». Es un localismo de Alcolea, Albalate de Cinca y Lecifena, según nos informa Ánchel Conte, del Consello d'a Fabla Aragonesa. El uso de aragonesismos no es ni casual ni improvisado; Jesús Vived posee un ejemplar del *Diccionario de voces aragonesas* de J. BORAQ que fue propiedad de Sender, con anotaciones autógrafas.

30 A propósito del chiste del cura en boca del zapatero [62] y de la ristra de insultos provenientes del *Pedro Saputo*, vid. Luis A. ESTEVE y Gemma MAÑÁ, «Vida de Pedro Saputo, de Braulio Foz y la construcción de *El verdugo afable* de Ramón J. Sender», en *Homenaje a José Manuel Blecuá*, Huesca, I.E.A., 1986, pp. 107-108.

31 Es curiosa la semejanza temperamental y de oficio entre nuestro zapatero y el protagonista de *Xenofonte o El último zorrillista* de Luis LÓPEZ ALLUÉ, en *Obras Completas III*, Huesca, Ayuntamiento de Huesca, 1973, pp. 83-124.

32 Para esta denominación del universo literario referido a su pasado nos basamos en la tan traída y llevada cita del «Prólogo» de *Los cinco libros de Ariadna*, Nueva York, Ibérica, 1957, p. XIV: «Para mí no existe la nación, sino el territorio y el mío es Aragón y a él me atengo».

33 Ramón J. SENDER, *Crónica del alba I*, Barcelona, Delos-Aymá («Bibl. Literaria», 2), 1965, p. 73.

34 *Ibidem*, p. 75.

35 Ramón J. SENDER, *Monte Odina*, op. cit., p. 67. La descripción de la casa –«un alto edificio mudéjar coronado de galería árabe que había formado parte de los palacios de veras regios de Lastanosa. En la planta baja había un vasto salón donde en el siglo XVII se reunía la academia de la que formaban parte Lastanosa, Gracián, Salinas y otros ciudadanos no menos notables»– es otra muestra de la capacidad mistificadora de Sender, pues se trata de una construcción de principios de siglo con galería de ladrillos y alero en una especie de pastiche del mudéjar aragonés frecuente en la época.

tras que Tauste, en las Cinco Villas –son «cinco aldeas» [70] las que se niegan a pagar al duque–, quedó en territorio sublevado desde el primer día de la guerra. Los acontecimientos en este «territorio» se reducen a que «Un día del mes de julio la guardia civil de la aldea se marchó con órdenes de concentrarse –según decían– en algún lugar a donde acudían las fuerzas de todo el distrito», y poco después «Llegó a la aldea un grupo de señoritos con vergas y con pistolas» [80]. Este enunciado tan escueto coincide en su esquema con el relato de Sender en *Contraataque*: «La guardia civil de San Rafael había salido en dos camiones la noche anterior para concentrarse allí a las órdenes de los rebeldes». «Al mismo tiempo llegaban de Valladolid dos coches de turismo con *señoritos de Falange*, llamados con miedo por el marqués de San N., R. V. y los demás primates reaccionarios». ³⁶ En resumen, a pesar de la única referencia a la «raya de Lérida», no creemos acertada una localización exacta porque no responde a la actitud de Sender en sus novelas aragonesas, en las que recrea la realidad en una «geografía inventada» que caracteriza su universo narrativo cuando se localiza en su tierra natal. Al situarse en este universo narrativo Sender toma el camino del «mito» propio de la síntesis épica o trágica ³⁷ frente a la concreción realista o histórica. Esta síntesis tiene su eje en dos elementos estructurantes del relato: el héroe trágico, Paco, y el antihéroe, Mosén Millán.

Este último desempeña un papel axial tanto por ser él quien va a decir la misa como porque el punto de vista desde el que conocemos a Paco siempre es en relación con Mosén Millán: «Este humilde ministro del Señor ha bendecido vuestro lecho natal, bendice en este momento vuestro lecho nupcial [...], y bendecirá vuestro lecho mortal, si Dios lo dispone así» [54]. Son los tres principales momentos de la novela y en su recuerdo se demora Mosén Millán. Entre bautizo y boda asistiremos a la formación de Paco, de la que se destaca el episodio de la cueva y una conversación con su padre [44-45] acerca del arrendamiento de los pastos, en la que parece intervenir el narrador omnisciente. Entre la boda y su asesinato, tras su elección como concejal, Paco se aplica a sus intentos reformadores amparándose en el nuevo régimen. El pensamiento de Mosén Millán tiene el siguiente ritmo: proximidad de Paco (bautizo y primeros sacramentos); alejamiento de Paco (moiedades de Paco); nuevo acercamiento (boda); nuevo alejamiento (las reformas de Paco); nuevo acercamiento (prendimiento y muerte de Paco). A través de la memoria asistimos al torturante examen de conciencia de un hombre débil «aterrado y enternecido» que ha sucumbido a su propia circunstancia, ³⁸ «es también una vícti-

³⁶ Ramón J. SENDER, *Contraataque*, op. cit., pp. 46 y 49-50.

³⁷ Es muy interesante en este sentido el artículo de Carlos SERRANO, cit. en n. 16, aunque disintamos de su valoración en cuanto al camino adoptado por Sender en esta novela.

³⁸ Desde un principio se interpretó la obra como un alegato anticlerical. Un resumen de estas interpretaciones en David HENN, «The Priest in Sender's *Réquiem por un campesino español*», *The International Fiction Review*, 1 (1974), 106-111, que insiste en esta línea. Nos parece más equilibrada y acertada la valoración de Charles F. KING, *Ramón J. Sender*, op. cit., p. 79: «Obviously the priest is a man whose long years of unthinking submission to the Church has slowly and subtly eroded his *hombria* or «man-ness», while his «person» or mask has grown stronger. He has become an organization man, more «priest» than «man», a «person»-man who can hardly help himself when he puts institutional interests before basic human values and betrays an innocent man into the hands of his murderers».

ma intelectual de una Iglesia como la española»: ³⁹ «Lo quería mucho [a Paco], pero sus afectos no eran por el hombre en sí mismo, sino *por Dios*. Era el suyo un cariño por encima de la muerte y la vida. Y no podía mentir» [89]. Y también a su debilidad de carácter propiciada por una larga tradición de sumisión: don Valeriano y el duque habían contribuido al mantenimiento de la iglesia y «Mosén Millán no conocía el vicio de la ingratitude» [77]. Ante la feroz represión de los campesinos, protesta débilmente y se le concede –¡qué sarcasmo!– que pueda confesarlos. Cuando don Cástulo le cuenta riendo el ametrallamiento en el carasol se horroriza, pero «aquel hombre no había denunciado, tal vez, el escondite de nadie. ¿De qué se escandalizaba? –se preguntaba el cura con horror–» [90]. Sin embargo, la contradicción íntima de Mosén Millán queda de manifiesto cuando tras la muerte de Paco regresa al pueblo: «Pensando Mosén Millán en los campesinos muertos, en las pobres mujeres del carasol, sentía una especie de desdén involuntario, que al mismo tiempo le hacía avergonzarse y sentirse culpable» [103]. Para acabar de perfilar a nuestro personaje sería oportuno recordar algunas de sus manifestaciones:

El que se muere, rico o pobre, siempre está solo aunque vayan los demás a verlo. La vida es así y Dios que la ha hecho sabe por qué. [39]

Y poco después añade:

Cuando Dios permite la pobreza y el dolor es por algo. [39]

Y en el cementerio le dice a Paco:

–A veces, hijo mío, Dios permite que muera un inocente. [100]

Durante el introito los pensamientos de Mosén Millán intentan una última justificación de sus actos:

Al menos –Dios lo perdone– nació, vivió y murió dentro de los ámbitos de la Santa Madre Iglesia. [105]

Él ha cumplido como cura y padre espiritual de Paco. Pero es una pobre excusa, porque un momento antes aún creía tener manchas de sangre en sus vestidos. Por otra parte alude varias veces a su responsabilidad en el compromiso político de

³⁹ Carta de Ramón J. Sender a A. Malíngre, art. cit., p. 104.

Paco por haberlo llevado a la cueva⁴⁰ y olvida que en su afán de cuidado espiritual le retiró el amuleto que colocara la Jerónima para librarlo de «saña de hierro», de muerte violenta. Para finalizar subrayaremos la soledad de Mosén Millán, soledad en la sacristía, soledad en la iglesia. El pueblo ya no acude porque el cura se ha inclinado por los caciques, en los que no encuentra el calor humano que hallaba en Paco y en los campesinos; pero es él quien ha abandonado al pueblo al intentar sublimar la compasión humana y sentirla sólo por amor de Dios, negándose a sí mismo la posibilidad de la cordialidad humana.

Paco el del Molino, el personaje que da lugar al segundo título de la novela, es el héroe trágico y la narración de su vida y muerte ocupa el mayor espacio en el texto. Dotado de una atractiva personalidad, desde niño se gana el aprecio de sus vecinos por su independencia de carácter, por su deseo de justicia, por su atrevimiento (episodios del revólver y de la ronda), en fin, toda clase de rasgos positivos que lo hacen atractivo. En la entrevista con el obispo muestra una clara conciencia de su lugar en el mundo: él quiere ser labrador como su padre. Y lo será y al ocupar su lugar en el Ayuntamiento actuará en consecuencia. En resumen, Paco era un hombre joven, fuerte y sano, de unos 29 años, que pretendía acabar con una situación vergonzosamente injusta que atentaba contra la dignidad del ser humano.

Bajo otra perspectiva, Paco es objeto de un sino trágico que lo convierte en héroe de leyenda popular y anónima. Su final ya lo conocemos desde el principio, pero no es esta anticipación solamente la que convierte en tragedia la vida de Paco el del Molino. Desde el mismo momento de su nacimiento se perciben señales para el futuro: durante el bautizo Mosén Millán dice con una evidente hipérbole «que sería tal vez un nuevo Saulo para la Cristiandad» [22], además retira un amuleto que ha colocado la Jerónima para proteger al recién nacido de «saña de hierro» [20], esto es, de muerte violenta. La experiencia definitiva en su toma de conciencia será su visita a la cueva. También hay un cierto halo anticipatorio en el efecto que le causaba el ritual de Semana Santa, en las palabras del cura en la ceremonia del matrimonio o, durante el convite de bodas, cuando Mosén Millán recuerda «su deseo de obligar a todo el pueblo a visitar a los pobres de las cuevas y a ayudarles. Hablando de esto vio en los ojos de Paco una seriedad llena de dramáticas reservas» [61]. Y será Mosén Millán quien lo ponga en manos de sus enemigos.

La muerte de Paco, propiciada especialmente por don Valeriano y ejecutada por un grupo de señoritos de la ciudad dirigidos por un «centurión»,⁴¹ finaliza el

⁴⁰ De la importancia que tiene este episodio da idea el hecho de que a lo largo de la novela se refiera a él nueve veces en total, ya sea en los recuerdos de Mosén Millán, ya al relatar las actividades de Paco.

⁴¹ El uso de este término para designar al cabecilla de los «señoritos» que vienen de la ciudad señala a la Falange, organizada en «centurias» como artífice de la represión [vid. Stanley G. PAYNE, *Falange. Historia del fascismo español*, París, Ruedo Ibérico, 1965, pp. 116-117]. La anfibología que señala el comentario del monaguillo [12] subraya la ironía de la denominación. Además esta relación refuerza un posible paralelo Paco/Cristo.

período de esperanza: todo volverá a quedar como antes. ¿Qué queda de Paco? Su familia está moralmente deshecha. El pueblo silenciado no acude a la misa (no aparece más que aludido en el primer plano temporal: «los campesinos no han acabado las faenas de la trilla» [12]); su único representante en escena es el monaguillo que canturrea fragmentos de un romance que la gente –se subraya la anonimia colectiva– compuso después de su muerte. El esquema es bastante típico: el pueblo compone un romance al héroe que ha muerto por oponerse al orden establecido. He aquí un salto importante: Paco ya no es un ser real, es un mito, pero un mito molesto y por lo tanto proscrito incluso en el recuerdo: «–No lo digas todo, zagal, porque aquí, el alcalde, [por don Valeriano] te llevará a la cárcel» [65].⁴²

La búsqueda de la dignidad humana, del hombre concreto de carne y hueso, es un tema que informa algunas de las novelas «mayores» de Sender desde *Imán* (1930). Que esta búsqueda se module de una u otra forma con mayor incidencia en los aspectos sociales, éticos o antropológicos es otra cuestión. Las diversas interpretaciones existentes se decantan en un sentido u otro según la perspectiva adoptada.

En primer lugar es patente la posibilidad de una interpretación de carácter histórico y social. El propio Sender afirma esta posibilidad: «Es simplemente el esquema de toda la guerra civil nuestra, donde unas gentes que se consideraban revolucionarias lo único que hicieron fue defender los derechos feudales de una tradición ya periclitada en el resto del mundo».⁴³ No obstante, hay que decir que la conversión en esquema aleja la novela de un realismo circunstancial, pues las referencias históricas son mínimas y de carácter muy genérico. La caída de la monarquía y el advenimiento de la República se aluden, pero no se nombran; y el complejo entramado de conflictos que tal situación produjo queda reducido al problema agrario. Pero esto ya lo dice el propio autor. Es una visión de la guerra civil en la que ésta no aparece en ningún momento: de hecho sólo asistimos a la represión en la zona «nacional», que no se menciona por este nombre, como tampoco a los encargados de la «limpieza» –las centurias de la Falange—, sino que se utiliza un procedimiento oblicuo: están mandados por un «centurión». Esta deliberada actitud de no mencionar directamente los acontecimientos y de dejar en «su territorio» el lugar de la acción lleva a pensar que estamos en otro plano: la reivindicación contra la injusticia. Para ello Sender reduce a puro esquema el enfrentamiento: los campesinos, justos, frente a los terratenientes, injustos y violentos.

Esta dialéctica nos lleva a considerar también la obra como una parábola moral. Paco, presentado con todos los rasgos favorables, se pone del lado de los desheredados por un impulso elemental de justicia; su actuación no responde a un

⁴² El análisis formalista de A. IGLESIAS OVEJERO, «Estructuras mítico-narrativas de *Réquiem por un campesino español*», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 7, 2 (1982), 215-236, refuerza la interpretación mítica desde un punto de vista completamente diferente.

⁴³ Marcelino C. PEÑUELAS, *Conversaciones...*, op. cit., p. 131.

planteamiento político, sino moral. Mosén Millán, cuya personalidad es mucho más compleja, acepta resignadamente en nombre de Dios una situación injusta y, cuando llega el momento crucial, no tiene fuerza para oponerse a la inercia de la historia⁴⁴ y se pone del lado del poder tradicional: sus protestas ante la represión son débiles y acaba denunciando a Paco, lo que le apartará del pueblo con el que se sentía unido. Aquí comienza el calvario de Mosén Millán, que por debilidad ha contribuido decisivamente a la muerte de Paco, paradigma de la dignidad y de la sed de justicia. Según Sender, su intención era presentar un cuadro de la vida campesina y el problema de la aldea. Y concluye: «El problema tiene derivaciones sociales, que se desprenden solas como se desprende la neblina de un paisaje húmedo, esta vez húmedo de sangre».⁴⁵

Es precisamente ese cuadro de la vida campesina «tan fuerte en sí mismo y tan conmovedor» el que da pie a un tercer nivel de interpretación, el antropológico,⁴⁶ que plantea el enfrentamiento entre un modo cultural ancestral representado por la Jerónima y el carasol donde se reúnen las mujerucas del pueblo y la superestructura cultural de las clases dominantes, con un carácter más urbano, encarnada por Mosén Millán. Estos dos modos culturales coexisten en una primera parte de la novela con tintes idílicos, pero cuando se plantea la liberación de los humildes se rompe la coexistencia y vienen los «pijaitos» de la ciudad para restaurar la situación anterior. El carasol es ametrallado y deja de existir, siendo sustituido por otra forma de cultura popular, el romance que sublima la figura de Paco.

No obstante su interés y lo iluminadoras que resultan en algunos aspectos, en estas interpretaciones no se ha tenido en cuenta, como ya hemos apuntado, el conjunto de la obra senderiana.

La novela se sitúa en un espacio anacrónico que se corresponde perfectamente con ese «territorio» en el que Sender sitúa sus novelas sobre el pasado inmediato, por un lado cercano a la raya de Cataluña –Alcolea–, por otro en zona rebelde –Tauste–. No es un espacio histórico concreto, sino la «geografía inventada» de las novelas de carácter autobiográfico. Otro tanto podemos decir del momento histórico en el que se localiza la acción, como hemos mostrado al revisar toda la problemática de la cronología interna y externa y el tratamiento del tiempo, que nos conducen también a las novelas del ciclo autobiográfico que tiene su núcleo en *Crónica del Alba*. Ahora bien, en todas ellas podemos reconocer al propio autor ocupando un lugar en la obra –sea testifical o central–, además de otras constantes como el enfrentamiento con el padre, inexistente en este caso. ¿Dónde reside, pues, el elemento autobiográfico?

⁴⁴ *Ibidem*, p. 131.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 132.

⁴⁶ L. BONET, «Ramón J. Sender, la neblina y el paisaje sangriento: Una lectura de *Mosén Millán*», *Insula*, 424 (1982), 1, 10 y 11.

El espacio y la época son elementos insuficientes, aunque persiste una sensación de autobiografismo, que se confirma en el episodio de la cueva,⁴⁷ lo que hace volver nuestros ojos a Paco. Al analizar la cronología, creemos haber aclarado que Paco había de tener al menos 29 años en el momento de su fusilamiento en agosto de 1936. Y en *Contraataque* se lee:

Allí se enteraron por la Prensa de que mi hermano Manuel había sido fusilado en Huesca. *Todo su delito* consistió en haber sido *alcalde de elección popular durante dos años*. El día antes de detenerlo le avisaron amigos oficiosos, que lo eran también de los rebeldes: «Márchate a Francia con tu mujer». Pero mi hermano –*un muchacho fuerte y sano, de 29 años, cuya inteligencia y cuya honradez herían a las viejas cornejas de la política provincial*, a quienes les resultaban cualidades ofensivas– se negó.

«Si me marchara –dijo–, mis electores tendrían derecho a pensar que yo no tenía mi conciencia tranquila. Pero nada temo y *nada tengo que reprocharme*. No huyo. *De nada pueden acusarme* y ningún daño pueden hacerme». [...]

El asesinato de mi hermano (*sin juicio, sin acusación, ni siquiera por indicios*) y [...] sembraron el terror en mi familia.⁴⁸

Manuel Sender⁴⁹ fue fusilado en la madrugada del 13 de agosto de 1936 tras haber recibido asistencia religiosa.⁵⁰ Junto con él murió también su amigo y correligionario Mariano Carderera que le había sucedido al frente de la Alcaldía de Huesca en abril anterior. Tenía a la sazón treinta y un años –curiosamente su hermano le atribuye veintinueve, los mismos que Paco– y hacía escasamente dos años que había contraído matrimonio –ya hemos señalado la extraña e incongruente sensación de proximidad entre la boda y la muerte de Paco–. Sería excesivo considerar fortuitas estas coincidencias, cuando en el *Libro armilar...* leemos:

⁴⁷ El episodio es autobiográfico: *vid.* Marcelino C. PEÑUELAS, *Conversaciones*, *op. cit.*, pp. 199-200. En algunas poblaciones como Fraga, Zuera, Huesca mismo en el lugar conocido como Las Mártires, existían estas viviendas «troglodíticas». Curiosamente, años después las de Huesca aparecen en una novela de Michel DEL CASTILLO, *El tiovivo español*, Zaragoza, Mira Ed., 1991, p. 226. Sender ya indica el simbolismo de la cueva: la falta de los cuatro elementos. Silvia TRUXA, «Le 'strane dimore' nei romanzi de R. J. Sender tra gli anni '30 e '50», *Dimore narrate*, pp. 295-319, esp. 307-310, analiza este espacio narrativo desde un punto de vista simbólico.

⁴⁸ Ramón J. SENDER, *Contraataque*, *op. cit.*, pp. 387-388.

⁴⁹ Una reseña biográfica puede verse en *Enciclopedia Temática de Aragón*, 9, *Historia II*, Zaragoza, Moncayo, 1988, p. 507. *Vid.* también Luisa PUEYO, «Marcelle Haurat, viuda del alcalde oscense Manuel Sender» (entrevista), *Diario del Altoaragón* (2/XI/1988), 24. Ramón SENDER BARAYÓN, *Muerte en Zamora*, Barcelona, Plaza & Janés, 1990, cap. XII, pp. 178-185.

⁵⁰ Debemos este dato inédito a la gentileza de Jesús Vived Mairal, a cuyo trabajo remitimos para mayor precisión y a quien queremos agradecer sus comentarios y observaciones sobre éste.

Más tarde –ahora, por ejemplo–, mi alma recurre a él [Manuel] para salvarme a mí de mi desdén por mí mismo. A mí. Porque desde que murió mi hermano *tan noblemente como un campesino* y, como un infante de Aragón,...⁵¹

Y en *El verdugo afable*, cuando Ramiro Vallemediano tiene en el internado –que es el de *Crónica*– la visión en que Tarascio lo lleva a un molino:

Ramiro recordaba que *aquel molino había pertenecido en tiempos a su abuela*. Varios asesinos bailaban en el puente presididos por la comadre [Sebastiana].⁵²

Y en el *Réquiem* se lee: «El bisabuelo había tenido un molino que ya no molía, y que empleaban para almacén de grano» [43]. Allí, Ramiro se encuentra con otra persona igual a él, pero calva y vieja, que recita una extraña letanía en uno de cuyos versículos se lee:

A mi hermano lo mataron. Antes de disparar contra él le dieron un pañuelo para vendarse los ojos. Él, con el pañuelo, se secó el sudor porque era verano. Después lo arrojó, pero en lugar de caer *el pañuelo subió flotando en el aire* y se perdió en el horizonte.⁵³

Y Mosén Millán aún guarda el pañuelo de Paco, que no se ha atrevido a devolver a su viuda.

Vuelve a aludir al hecho en *El fugitivo*: «a un hermano mío [...] lo atraparon y lo mataron sin juzgarlo ni sentenciarlo».⁵⁴ Y, sobre todo, en aquellas «falsas memorias verdaderas» que es *Monte Odina* escribe estos versos:

Los rifles lo miraban todos secos
–ocho bocas de hierro lo miraban–
y era el hijo de Dios, era mi hermano.
[...]
Que allí agoniza
con mi hermano en la guerra
el creador del cielo y de la tierra.

51 Ramón J. SENDER, *Libro armilar de poesía y memorias bisiestas*, México, Aguilar («Literaria»), 1974, p. 412.

52 Ramón J. SENDER, *El verdugo afable*, México, Aguilar («Novela Nueva»), 1970, p. 41. Para la significación del «molino» en este pasaje, *vid.* nuestro trabajo «Un desterrado, Ramón J. Sender; Miguel de Molinos, un perseguido», en *Destierros aragoneses. II El exilio del siglo XIX y la Guerra Civil*, Zaragoza, Inst. «Fernando el Católico», 1988, pp. 197-206.

53 Ramón J. SENDER, *El verdugo afable*, *op. cit.*, p. 45.

54 Ramón J. SENDER, *El fugitivo*, Barcelona, Planeta («B.U.P.», 5), 1972, p. 38.

[...]

Que el buen Dios yace
en nuestro hermano muerto,
el mismo dios de la oración del huerto.

[...]

Que ha muerto Dios,
lo mismo que mi hermano,
contra la tapia del fosal cercano.⁵⁵

procedentes del *Libro armilar...*,⁵⁶ donde identifica la muerte de Manuel Sender con la de Cristo. Si atendemos a la analogía simbólica de la muerte de Paco con la de Cristo,⁵⁷ encontramos un nuevo paralelismo entre ambos.

A esta confluencia de indicios y confluencias intertextuales debemos añadir que el único acontecimiento de su vida española que no queda reflejado en novela alguna autobiográfica es precisamente la muerte de su hermano Manuel. El mismo Sender escribía en 1937 respecto a la muerte de su esposa y su hermano:

Lo he contado como me lo contaron a mí, en las menos palabras posibles. Las que diría no se han dicho nunca y quiero guardarlas en esa zona de las palabras increadas, en ese núcleo moral de cada uno, en el que se condensan las esperanzas muertas. [...]

Aunque quisiera no podría hablar más de esto. [...] Para mí y en este momento es imposible.⁵⁸

Y seguía siendo imposible cuarenta años después:

No sé qué me pasa, pero cuando un hecho sacude profundamente mi vida, hay una especie de inhibición intelectual que hace difícil escribir sobre él. Por ejemplo, la muerte de mi hermano Manuel, que era y es en mi recuerdo el hombre más noble y puro que he conocido en mi vida.⁵⁹

⁵⁵ Ramón J. SENDER, *Monte Odina*, op. cit., pp. 207-208.

⁵⁶ Ramón J. SENDER, *Libro armilar...*, op. cit., pp. 369-371. El fragmento se reproduce literalmente en *Monte Odina* con una errata en el primer verso.

⁵⁷ Cedric BUSETTE, «Religious Symbolism in Sender's *Mosén Millán*», *Romance Notes*, 2, 3 (Spring 1970), 482-486.

⁵⁸ Ramón J. SENDER, *Contraataque*, op. cit., pp. 389-390. Vid. nuestro trabajo «El final de la primera época de Ramón J. Sender: notas sobre *Contraataque*», *Scriptura* [Lérida], 5 (1989), 51-64.

⁵⁹ Ramón J. SENDER, *Monte Odina*, op. cit., p. 206. Reproduce *Libro armilar...*, op. cit., p. 369. Vid. n. 56.

No consideramos por tanto excesivo ni fuera de lugar añadir una nueva posibilidad interpretativa: la novelización de la muerte de su hermano convertida en un paradigma de lo que ocurrió: «el esquema de toda la guerra civil nuestra, donde unas gentes que se consideraban revolucionarias lo único que hicieron fue defender los derechos feudales de una tradición ya periclitada en el resto del mundo»; al mismo tiempo que «la víctima es un individuo»⁶⁰ muy concreto. Quizá sea por todo ello por lo que no es exactamente una novela histórica, ni un alegato realista superando la carencia que Ressayt señalaba en *Contraataque*: el recurso al mito, que «permite al lector identificarse con los héroes».⁶¹

La mitificación no es una huida de la historia,⁶² sino una interpretación implícita –o no tan implícita–, esquemática, buscando lo esencial de aquélla a partir de un hecho concreto –la muerte de Paco/Manuel– que por su carácter trágico es representación del conflicto profundo latente en el que el individuo que intenta transformar una sociedad se enfrenta prometeicamente a unas fuerzas que acaban aplastándolo en su vida concreta, pero no en su trascendencia temporal:

Me ha ganado mi hermano y yo reverencio su inmensa superioridad en el recuerdo. Mi alma vive entera en las orgías del buen recordar –es una excelente recordadora–, y también en la esperanza de hallarlo a él un día, *de espaldas al tiempo, a todos los tiempos pasados y futuros*.⁶³

⁶⁰ Marcelino C. PEÑUELAS, *Conversaciones...*, op. cit., p. 131.

⁶¹ Jean P. RESSOT, «De Sender a Malraux», en José-Carlos MAINER (ed.), *Ramón J. Sender. In memoriam...*, op. cit., p. 349.

⁶² Es la valoración de Carlos SERRANO, art. cit. A este respecto también es de interés Jean P. RESSOT, «Les espagnols face à leur guerre: la solution négativiste de Ramón J. Sender», *Imprévue*, 2 (1986), 87-98.

⁶³ Ramón J. SENDER, *Libro armilar...*, op. cit., p. 413.

EL SENTIMIENTO RELIGIOSO EN RAMÓN J. SENDER

Ramón RUFAT

Paradoja, sin duda, parecerá a muchos el que nos ocupemos de la dimensión religiosa de un escritor que comenzó su carrera literaria en una España encendida «por el odio a un clero dominador y asesino con trabuco y guante blanco» y que era, por lo mismo, la primera víctima de la «justicia popular» en todas las revoluciones o revueltas.

Y el Sender de aquellos años de monarquía desacreditada y agonizante o de república de liberalotes, humanistas a lo burgués, capaces de comprender y hasta de defender y legislar las exigencias del pueblo, pero débiles o contrarios de llevarlas a la práctica, no se adhiere a éstos, sino al rabioso anarquismo de aquella época, que era, en España, el más intransigente contra el Estado, el capitalismo y la Iglesia y toda clase de religiones o creencias de cuantas han conocido los pueblos en su historia. Ser anticlerical era entonces lo mismo que ser antirreligioso. Bien es verdad que era muy corriente la frase «yo creo en Dios, algo tiene que haber allá arriba; pero no creo en los curas». Y como la religión era coto reservado a los curas, la gente no iba a misa, no practicaba, no era religiosa.

En el libro de Marcelino Peñuelas¹ dice Sender que acompañó un día al cura de su pueblo en su visita a un campesino «que moría en su cueva, después de cuarenta años de trabajo diario, honrado, sin protesta, sin una sola objeción: Despreciado por la población moría en un camastro de tablas..., en un lugar donde no había ni aire, ni fuego, ni agua, es decir, los tres elementos básicos. Esto condicionó toda mi vida. Yo tenía entonces siete años y no lo he podido olvidar. Fui desde entonces un ciudadano discrepante y una especie de escritor a contrapelo».

¹ Marcelino C. PEÑUELAS, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, Madrid, Magisterio Español, 1970.

Eso de unir el recuerdo de un cura al reconocimiento de ser un escritor a contrapelo no puede ser más elocuente; como lo es el hecho de que sea el mismo cura del pueblo el que en *Réquiem por un campesino español* quiera honrar la memoria de un luchador campesino, vilmente asesinado, y calmar así las conciencias, nada tranquilas, de los que en su día hicieron todas las vilezas para llevarlo a la muerte.

En *Réquiem por un campesino español* ya vemos al Sender que ha descubierto su sentido de religiosidad. Porque nos podemos preguntar si lo tuvo o lo mantuvo como antes de los siete años o de qué manera se le transformó.

Para explicar esta evolución, normal en casi todos los hombres que tienen la cabeza para pensar, y en el caso de Sender, yo no diría evolución, sino sublimación, me ceñiré a su libro *Ensayos sobre el infringimiento cristiano*,² que me mandó a París en abril de 1980 con una carta en la que me decía que lo había escrito pensando en el público español y en su aparente religiosidad, pero que en España no había tenido eco. Sirvan, pues, estas líneas para honrar su memoria y ampliar un poco el eco de su pensamiento.

En el «Nota bene» de este ensayo podemos leer textualmente: «Algunas veces he recibido cartas preguntándome cuáles son mis creencias religiosas si las tengo. Esa pregunta me la han hecho también amigos y parientes. Mis hijos tienen preocupaciones religiosas frecuentemente al margen de la ortodoxia de las iglesias y sectas. Por todas estas razones he pensado que no sería inoportuno dejar escrito lo que pienso en la materia». Las tres páginas de este «Nota bene» son muy sustanciosas, no tienen desperdicio.

La fe religiosa tiene que ir acompañada de cierta convicción lógica. De otro modo no pasa de ser una emoción lírica; y cree Sender que, a sus 66 años, ha llegado a tener esas convicciones que nos ha dejado reflejadas en el ensayo.

Todas las religiones, según él, «se basan en un texto poético que, como cualquier obra de arte, se puede considerar producto del misterio y revelación de Dios. Y la poesía de los libros antiguos no se puede explicar porque queda cumplida en sí misma». En las palabras *infringimiento* y *cristiano* están condensadas la esencia y la intención de todo su pensamiento. Pues «se trata de ese infringimiento por el cual la ciencia y la filosofía se acercan a alguna verdad, más o menos total, y aciertan o no partiendo, como se ha hecho siempre, de una asunción probable, aun a riesgo del error. El infringimiento lo es de la verdad total anterior, que ignoramos, o de la ley establecida que no conocemos y a la que tratamos de acercarnos tanteando como los ciegos [...] es el primer peldaño inevitable para seguir adelante

² Ramón J. SENDER, *Ensayos sobre el infringimiento cristiano*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1967. En España se publica en 1975 por Editora Nacional (Madrid). Todas las frases entrecomilladas, de no citar en el texto lo contrario, corresponden a este libro.

[...] un peldaño nuevo [...] y, siempre, una rectificación». Es, en el proceso evolutivo, el establecimiento de un nuevo paradigma como núcleo de toda verdad [...] «Pues el cambio y evolución es la norma de toda realidad interior o exterior, pero perceptible [...] en el eterno cambiar es donde podemos ver la única forma que nos es accesible de permanencia».

Este eterno cambiar, según los tiempos y los pueblos, es lo que va estudiando Sender para dar fundamento y hacer racional su fe. Quiere seguir el consejo de san Pablo: «Fides nostra rationabilis est».

Tras una larga exposición, muy erudita, de la simbología relativa a la cruz y a las vírgenes migratorias que, de diversas maneras, siguen siendo símbolos o mitos en algunos pueblos o han evolucionado y son alegorías en otras latitudes y culturas, pasa a la crítica de la magia blanca (sol) y de la magia negra (lucero, lucifer), para llegar a la eudemonología cristiana, el fecundo prodigio cristiano y su eficaz infringimiento en la libertad. Y más de una vez repetirá su fórmula preferida: «Dios = Libertad».

Los símbolos son estáticos, la alegoría es funcional, nos impulsa hacia... Una antorcha es símbolo de luz y de cultura. Una figura, tal un Prometeo llevando en su mano la antorcha, puede ser alegoría de la libertad. Pero la libertad, como idea que es y operativa, resulta inagotable en su contenido y no tiene límite en su concreción. La verdadera libertad, siempre anhelada cuanto más conquistada y siempre perfectible cuanto más humaniza al hombre, es efectivamente lo más parecido a Dios, al Dios que se va haciendo hombre mientras el hombre, humanizándose, se hace Dios.

La religión, o mejor, la fe de Sender es este Dios «in fieri» que ha hecho del símbolo cristiano, del Jesús, cuya existencia carnal no acepta, una verdadera encarnación de la libertad en el corazón de los hombres y el principio motor de su arte, de su moral, de su ciencia y de su cultura. Varias veces afirma que «si cree en Jesús es porque está convencido de que no existió, que no anduvo por el mundo pisando el suelo ni sobre el agua ni haciendo milagros».

La alegoría operativa de Jesús y su consecuencia, el Cristianismo, es para Sender una síntesis judeo-helenística hecha metafísica por Filón de Alejandría, que vive desde los tiempos de Augusto hasta el año 54 de nuestra era.

Cervantes pondrá en su día en la boca de sus personajes este pequeño diálogo:

–Metafísico estás, Sancho.

–Es que no como.

La metafísica, en verdad, es el hambre, el deseo vehemente de algo que nos fuerza a infringir y pasar al más allá de lo que tenemos por cierto o nos lo imponen

como dogma, y ya no va con nuestra manera de pensar o de vivir. El enunciado metafísico se convierte en el meollo, principio y fin de la fe operativa y racional, gracias a la evolución del mito a la alegoría a través del símbolo. Y quedan siempre, como lastre, el mito y el símbolo para rellenar el vacío mental y ambicioso de los hombres: son los milagros, las tradiciones o escritos más o menos poéticos y con ribetes sobrenaturales que, más que confirmarnos en la fe, nutren nuestro egoísmo y engendran nuestro ritualismo y beata religiosidad. Lo que hace que unos cuantos «militantes» de la religión monopolicen lo divino en su provecho y se crean con el derecho de poner límites, dogmas, a la fe y de crear jerarquías e instituciones que privan a la fe auténtica de su valor Dios = Libertad.

En el aspecto de lo religioso no es la helenística de Aristóteles o de Platón la que dio a Filón de Alejandría la visión de lo metafísico. Los dioses griegos no pasaron nunca del símbolo, crearon ritos y juegos y fiestas, pero no engendraron fe: vivían en el Olimpo, invisibles en un lugar visible y siempre representables en estatuas. Eran, hasta cierto punto, como el Dios de Adán, de Noé y de Abraham, que bajaba a dialogar con los hombres y discutía con ellos como un hombre más. En los dioses griegos, como en el primitivo Dios hebreo, no hay decálogo, ni ritos definidos ni verdadera religión; ésta es sólo posible con una fe, es decir, con un Dios metafísico. Filón era judío y tenía fe. Pues nadie, como los judíos, han demostrado y siguen demostrando que están poseídos de la fe. En nuestra cultura europea la fe tiene su principio en Moisés; que ya no ve a Dios, sino que lo oye en el eco de las concavidades de las rocas o lo intuye en la zarza que arde mientras la voz resuena. Y ya no es el hombre el que define a Dios, sino que es Él mismo y se proclama como *el que existe*; aquel cuya esencia misma es existir; es decir, un «fieri», un operar rompiendo los moldes aceptados y lanzando a los hombres a un nuevo grado de humanización y de libertad. Moisés precisaba de esto para liberar a su pueblo de la servidumbre de Egipto y llevarlo, con unidad de fe, a la conquista de unas tierras como patria prometida. También Pablo comprendió que el metafísico Logos de Filón, hecho Jesús, se precisaba, en aquellos tiempos de esclavitud y servidumbre generalizada de los pueblos bajo el yugo de Roma, para liberar a todos sin excepción y dar nuevos horizontes a la libertad humana.

Sender observa que los símbolos, «mutatis mutandis», son siempre los mismos en todas las religiones. Todos están basados en el sol, en sus efectos sobre la tierra con el fuego o la luz y en la manera de conseguir el fuego, la cruz; pues frotando en forma de cruz dos astillas secas se consigue que ardan y luego, soplando (*pneuma*, espíritu), se avivan y hacen llamas poderosas. Pero en la sublimación más o menos metafísica de este simbolismo está el acierto o la adulteración de la religión y de la fe. Y así puede escribir:

«El único apóstol que se sabe que existió y del que hay noticias históricas es Pablo. Leyó y conoció a Filón; se negó a aceptar las doctrinas esenias y terapeutas de las que se había declarado enemigo, y en el camino de Damasco, cuando el rayo

lo derribó de su montura, una voz interior le dijo algo como: "Yo soy el arquetipo, el que busca el viejo Filón en los libros que has leído, y en lugar de perseguirme debes proclamarme". Y así lo hizo Saulo desde entonces. Comprendió lo que implicaba aquel arquetipo para la humanidad: era nada menos que la encarnación del Logos (el Verbo, el Ignis, el Agnus Dei), los dos logos en uno solo, el sensitivo y el intelectual, uno en contacto con el hombre y el otro con Dios». La aplicación de la metafísica a la vida y a lo real: la fe operativa. «Y allí comenzó el cristianismo; como había comenzado el judaísmo con la ley mosaica escrita sobre rocas del Sinaí por un rayo también. El fuego que baja del cielo».

«La gente iconódula había hecho una alegoría viva de la cual habían de nacer después los primeros evangelios. Era necesario que el Logos se hiciera carne para que las gentes angustiadas por la imposibilidad del infinito pudieran concebirlo en imágenes y en hechos. No sabía Pablo que el logos iba a ser entendido sólo a medias o mal entendido, y que habría en su nombre guerras religiosas, guerras civiles, nuevos jerarcas y nuevas injusticias en la tierra. Y sobre todo nuevos templos llenos de mercaderes».

«Esperaba Pablo que las gentes se dedicarían a cultivar inteligentemente el prodigio del Logos encarnado con una especie de instinto amoroso y creador. El mismo Logos nos lo venía diciendo a través de las generaciones: *Sólo el amor es capaz de crear*. Pero tuvo que resignarse a aceptar a los iconódulos que querían la alegoría tangible. Aunque siempre que habla de Jesús lo hace como solía hablar Filón: de un Logos abstracto y milagroso».

Nuestra creación mental «en el vacío», en la metafísica, por el vigor de un pensamiento en libertad total y en acción constante ha creado a Cristo. Por la inexistencia histórica de Jesús descubre Sender a Dios = Libertad y Amor. Y dice que «los que mantienen la existencia histórica llenan el mundo de sangre, de odios, de vicios y de poder. La Iglesia se constituyó en guardiana de un mito glorioso en el que nos obliga a creer. Yo acepto ese conmovedor mito como tal mito».

Pero hoy la cultura está más generalizada y tiene un sentido más crítico. El infringingimiento del dogma para saltar del mito a la fe puede beneficiarnos en los tres planos que nos importan: el del espíritu religioso, el de la cultura positiva y el del desarrollo intelectual del individuo. Hay un concepto nuevo del individuo y de la sociedad implícito en la fe del Cristianismo, en la ciencia del Logos. Pero en la fe operativa, en aquella que supone cuando dice en el prólogo de su libro *Siete domingos rojos*³ que: «Las verdades humanas más entrañables no se entienden ni se piensan, sino que se sienten».

³ Ramón J. SENDER, *Siete domingos rojos*, Barcelona, Balagué, 1932.

Estas verdades, esta fe, son las que mueven a los pueblos a las revoluciones, a los cismas y a romper moldes y dogmas y principios que parecían inmutables por el infringimiento en alas de la libertad.

Sender, pues, no es religioso o místico del mito, del ritual o del dogma. Pocos como él han dejado escritos tan condenatorios de las religiones y sectas que controlan y fijan el mito para engaño de creyentes, provecho de sus personas y disfrute del poder. En todo momento se enfrenta con la fe instituida, encarnada en personas o en libros que considera falsos o apócrifos.

Pero, sí, Sender es religioso, profundamente religioso, a lo místico, henchido de la fuerza operativa de la fe cristiana, que lleva en sus entrañas la fraternidad universal y ese hacerse los hombres a imagen y semejanza de Dios por el único camino que hoy tenemos como seguro: la libertad y el amor. «Dios es Amor y Dios = Libertad».

CRIATURAS SENDERIANAS

(VARIACIONES SOBRE UNA OBRA ABIERTA)

Julia UCEDA

1

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵ *Ibidem.*

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

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

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

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

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

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

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

⁹ *Ibidem*, pp. 96-97.

¹⁰ *Ibidem*, p. 285.

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

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

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

[...]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁸ *Ibidem*, p. 76.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

34 *Job* 30, 19.

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

36 *Ibidem*, p. 313.

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

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

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

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

6

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

³⁹ *Ibidem*, p. 394.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 138.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁴ *Ibidem*, p. 79.

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

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

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

7

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵¹ *Ibidem*, pp. 319-320.

⁵² *Ibidem*, p. 105.

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

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

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

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

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

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

⁵⁵ *Ibidem*, p. 71.

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

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

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

8

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

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

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

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

⁵⁹ *Ibidem*, p. 649.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

9.1

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷¹ *Ibidem*, pp. 85-86.

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

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

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

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

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

9.2

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

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

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

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

⁷⁷ *Job* 27, 5.

⁷⁸ *Ibidem*, 13.

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

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

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

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

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

El padre Anglada lo miraba con una complacencia misteriosa:

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

–Entonces estamos ya en él.⁸³

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

10.1

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

10.2

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹² *Ibidem*, p. 157.

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

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

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

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

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

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

10.3

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ESTRATEGIAS DE GUERRA Y TEXTO EN *CONTRAATAQUE* DE RAMÓN J. SENDER*

Mary S. VÁSQUEZ

Años después de la muerte de Franco y expeditos ya los accesos a la investigación, así como abiertos también los foros al debate, puede ya darse buena cuenta y razón de la guerra civil española. Aun bien pasado y todo el cincuenta aniversario de su fin, no por eso ha de cesar el largo y penoso proceso de ponderar y evaluar ese hecho histórico, proceso que, de alguna manera, habrá de continuarse indefinidamente, pese a las objeciones de algunos para quienes la guerra de España es un tema acabado y aburrido, si no ya un asunto que apesta a cadaverina.

Pues bien, puestos a reanudar el proceso de revisión y ajuste de cuentas histórico de que hablábamos, la obra *Contraataque* de Sender nos parece un texto fundamental. *Contraataque* es la única novela escrita en tiempos de guerra de un autor tan popular como Sender, quien ya antes de declararse esa lucha fratricida gozaba del favor de un gran público lector, publicados como llevaba ya sus buenos quince libros y cantidad de artículos en la prensa española de mayor audiencia y prestigio.

Que esta novela, *Contraataque*, y el cuento infantil *Crónica del pueblo en armas* (1936) sean los únicos que el novelista escribiera durante la guerra no debe sorprender a nadie, puesto que no en balde la guerra «intestinal» española fue una pesada cruz en la vida de Sender, como para la gran mayoría de los españoles.¹

* Este trabajo es una refundición en nueva versión ampliada del artículo publicado por la autora en el libro colectivo COMPITELLO, Malcolm A.; BROWN, Frieda S. et al. (eds.), *Rewriting the Good Fight: Essays on the Spanish Civil War*, East Lansing, Michigan State University Press, 1989. La traducción y esta nota aclaratoria corresponden a Francisco CARRASQUER, coordinador de este volumen.

¹ Amparo, la mujer de Sender, era de una familia republicana de Zamora, donde fue fusilada; y su hermano, Manuel, que había sido alcalde de Huesca capital, fue asesinado por la Falange local. Sus dos hijos, de uno y tres años respectivamente cuando la madre fue fusilada, los recuperó sanos y salvos en Francia unos meses después de la tragedia, gracias a la Cruz Roja Internacional, de cuya intervención pudo valerse Sender. Todos estos sucesos vienen relatados en el libro de Marcelino C. PEÑUELAS, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, Madrid, Magisterio Español, 1970, pp. 57-59, 88-91 y 129; así como también en el otro libro de PEÑUELAS: *La obra narrativa de Ramón J. Sender*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 25-26.

Tratándose del autor Sender, de tamaño formato literario y de productividad tanta que no decreció, por cierto, hasta su muerte en febrero de 1982, sólo ese hecho de ser novela única en tiempos de guerra habría de bastar para despertar nuestro mayor interés por ese libro. Tanto más cuanto que *Contraataque* no es sólo la novela que escribe en pleno infierno de la contienda del 36-39, sino que es su novela de la guerra civil española: un libro vibrante, un documento tan fehaciente como testimonio inapelable de la vida y talante de la España republicana, desde los últimos meses de la inmediata preguerra, a partir de mayo de 1936, la resistencia republicana al golpe militar fascista y el caos del principio, hasta la heroica defensa popular de Madrid ya en noviembre y diciembre del mismo año.

Escrita en unas circunstancias que no podían ser más que atrocemente angustiosas, por el cerco puesto a la capital de la República, amén de la honda aflicción de su personal tragedia, la obra fue traducida al inglés a toda prisa por sir Peter Chalmers Mitchell y publicada en Londres en 1937 con el título *The War in Spain*. A menos de un año de distancia, se editaba en Estados Unidos bajo este otro título: *Counter-Attack in Spain*. Y en París el mismo año de 1937 una edición francesa. Sólo hasta 1938 no ve la luz la obra completa en España por la editorial del Partido Comunista «Ediciones Nuestro Pueblo», si bien ya se había publicado en 1937, por las también comunistas «Ediciones del 5.º Regimiento», el capítulo VIII de la obra bajo el título «Primera de Acero», en forma de panfleto.

Como era natural, los primeros críticos de *Contraataque*, cuyas reseñas más tempranas aparecieron en Londres el mes de noviembre de 1937, y en los Estados Unidos en julio de 1938, no podían más que deshacerse en elogios ante este libro de Sender, por ser un reportaje tan vívido del conflicto que el mundo intelectual de las democracias occidentales seguía tan de cerca y con tan intenso interés. Las publicaciones periódicas en que aparecían estas reseñas (*The Saturday Review of Literature*, *The Nation*, *The New Statesman*, entre otras revistas) iban llenas entonces de artículos sobre la guerra de España y su contexto histórico. Algunos críticos, como el propio traductor del libro —que residía en Málaga cuando estalló la guerra civil—, se sentían comprometidos hasta la médula con la suerte de España. Ralph Bates, por ejemplo, estaba en gira de conferencias por Estados Unidos, haciendo campaña en favor de la República española, cuando escribió su comentario sobre *Contraataque* en *The Saturday Review*; es más: había estado combatiendo como oficial de la 15.ª Brigada Internacional en el frente republicano.

Para estos críticos de primera hora era *Contraataque* una fuente de verdad, de «la verdad»: una visión directa e inmediata que sobre España tenía un español inteligente, idealista y sensible, capaz de aportar información de primera mano y sobre todo comprensión del conflicto por encima de la información caótica, siempre controvertida e incompleta cuando no parcial y manipulada que venía de ambos frentes y de los políticos, ayudando así a proveer a la opinión pública de «las piezas importantes que se echan de menos en el mosaico de los primeros días

(de la guerra)».² Al menos uno de aquellos críticos supo captar la tesis implícita del libro de Sender y que constituye una parte esencial del idealismo reinante: cuán común es el patrimonio de la humanidad toda. «No es un sueño o una fantasía de H. G. Wells, sino una ciudad ni siquiera muy lejana»,³ escribió a la sazón David Garnett en *The New Statesman and Nation*. Otros críticos remiten también a los pasajes líricos del libro y, así, para Mildred Adams, que escribía en *The Nation*, *Counter-Attack in Spain* «es tanto un conmovedor testimonio de primera mano», como «la obra de un artista».⁴

La edición en español en 1938 –de la que quedan muy pocas reseñas– no se reedita hasta 1978, por Ediciones Almar (Salamanca), y aun ésta no se basa en el original. En efecto, Sender afirma en su «Introducción» a la misma (en noviembre de 1978), titulada «Cuarenta años después», que los editores comunistas de su primera edición española cambiaron la frase suya: «algunos creen que yo soy comunista y me extraña, porque no lo soy», por esta otra: «... y no me extraña, porque lo soy». Sender atribuye este cambio al entonces ministro de Educación, Jesús Hernández. Si admitimos esta versión –que puede ser más subida de tono con los retrospectivos reconocimientos de que nos ocuparemos más adelante– no parece sino que los cronistas abrigasen una profunda desconfianza hacia Sender por su actitud crítica, cada día más manifiesta, a su respecto. Y eso, a pesar de que en su *Contraataque* no escatima alabanzas al cometido, visión y organización de los mismos comunistas. En cualquier caso, es bien cierto que Sender venía colaborando muy estrechamente con los comunistas desde hacía algún tiempo, tal y como lo había hecho anteriormente con los anarquistas, pero sin haber pertenecido nunca ni a la C.N.T. ni al P.C.E. Es, por otra parte, muy propio de Sender que haya mantenido la misma inversión de la frase de marras en la nueva edición por él mismo introducida.

No era de esperar, naturalmente, que *Contraataque* se reeditara en la España de Franco (a no ser clandestinamente, claro), con toda la apasionada defensa de la República y la no menos arrebatada condena del fascismo de Falange que el libro representaba. Tampoco la mayor parte de las muy conocidas novelas del primer período senderiano tuvieron más edición que la original de preguerra durante muchos años⁵ –aunque no tantos como los que cubren el franquismo–. Así y todo,

² Mildred ADAMS, «Memoirs of a Fighting Writer [review of *Counter Attack in Spain*]», *The Nation* (13 de noviembre de 1937), 536.

³ David GARNETT, reseña sin título de *The War in Spain*, *The New Statesman and Nation* (31 de julio de 1937), p. 187.

⁴ Mildred ADAMS, «Memoirs...», *op. cit.*, p. 531.

⁵ Son éstas: *Imán* (Madrid, Cenit, 1930); *O. P.* (Madrid, Cenit, 1931); *Siete domingos rojos* (Barcelona, Balagué, 1932); *Viaje a la aldea del crimen. Documental de Casas Viejas* (Madrid, Pueyo, 1934); *La noche de las cien cabezas* (Madrid, Pueyo, 1934); *Mr. Witt en el Cantón* (Madrid, Espasa-Calpe, 1935). Menos conocida es *El verbo se hizo sexo* (Madrid, Zeus, 1931); muy reelaborada, se publica bajo el título *Tres novelas teresianas* (Barcelona, Destino, 1967).

la verdad es que las ediciones de *Cenit*, *Zeus*, *Balagué*, *Pueyo* y *Espasa-Calpe* aún fueron más asequibles que la de *Contraataque*, publicado como lo fue bajo tan peculiares circunstancias; el propio Sender se queja, en su ya mentado prefacio «Cuarenta años después», de que no hubiese estado en posesión ni de un solo ejemplar de la primera edición española.⁶ Con semejante inaccesibilidad se explica, de todos modos, la casi total ausencia de atención de los críticos por *Contraataque* en los años de la inmediata posguerra, como bien lo demuestran las bibliografías de King y Espadas. Muchísimo mayor fue el interés de los críticos al volver a editarse en 1978, dado el asunto del libro, que de seguro es tema de interés duradero.

Ni siquiera la ola de profundos y generalizados compromisos sociales de los años 60 despertó en mayor medida la curiosidad de los hispanistas estadounidenses (por limitarme a lo que mejor conocemos) por *Contraataque*. Y aun un estudioso de Sender tan señalado como Marcelino Peñuelas despacha esta novela tan breve como expeditivamente, igual en su libro *La obra narrativa de Ramón J. Sender* como en el titulado *Conversaciones con Ramón J. Sender* (1970). Aunque Peñuelas incluye *Contraataque* en su lista de novelas de Sender en su conclusión a *Conversaciones...*, no figura, en cambio, entre las doce obras (más *Crónica del Alba* en nueve tomos, que aborda aparte) tratadas en el propio texto de un diálogo especial, como tampoco menciona la obra que nos ocupa en la «Introducción» al libro de «Novelas y Cuentos» (Madrid), aun siendo de una nada parva extensión: 46 páginas. En el otro de *La obra narrativa...*, de Gredos, Peñuelas hace una sola referencia a *Contraataque*, tildándola de obra de propaganda en estos términos:

... una narración bélica escrita con claras intenciones de propaganda que el autor no se preocupa de disimular. Pero se trata de una obra de circunstancias, escrita con la única intención de presentar la causa republicana ante el público extranjero en momentos críticos en que la propaganda política de la guerra española era un arma de importancia.⁷

El término «propaganda» ha adquirido, como es bien sabido, una connotación señaladamente peyorativa en los últimos decenios (¡sobre todo desde Goebbels!), pudiendo tomar, desde aquella acepción de antaño de una literatura que se escribe al servicio de una buena causa con la intención de persuadir y convencer, hasta la popular y corriente de hoy que entraña manipulación y distorsión más o menos burdas o aviesas. Pero lo que con toda probabilidad ha podido ocurrir es que una corriente de antipropaganda haya disuadido a los lectores susceptibles de interesarse por conocer directamente ese libro sumido en la sombra y del que no se oía hablar en absoluto en voz alta; probabilidad que ha debido de combinarse, además, con la inasequibilidad, durante tanto tiempo, de la novela, por cier-

⁶ Ramón J. SENDER, «Cuarenta años después», *Contraataque*, Salamanca, Ed. Almar, 1978, p. 12.

⁷ Marcelino C. PEÑUELAS, *La obra narrativa de Ramón J. Sender*, Madrid, Gredos, 1971, p. 97.

to de más de regular extensión, con sus 390 páginas; todo lo cual ha hecho que *Contraataque* haya sido la novela de Sender menos leída y menos conocida de las suyas de los años 30.⁸

Ya he dicho antes que considero *Contraataque* un texto fundamental. Y no tan sólo por su valor de documento, cosa de por sí importante en extremo. Lo que para mí es, en definitiva, la novela, es esto mismo y algo más: una obra compleja, ambigua y ambivalente, levantada sobre un esencial conflicto y peraltada con posiciones contrapuestas, pero que encierra asimismo pasajes de una belleza y de una potencia de expresión superiores, teniendo más que ver aquella complejidad con un tratamiento literario, exactamente como debe hacerlo una novela que lo es. Y aunque el contenido de la obra entrañe propaganda, esos pasajes constituyen una parte integral de la estructura contrapuntista que nos brinda una visión múltiple y contradictoria de la realidad tratada y que dista no poco de la visión con anteojeras de la propaganda a secas.

El vehículo que nos lleva a dicha visión compleja y que contribuye a crearla es la alternancia o permutabilidad de la voz narradora. Oigo yo cuatro voces distintas en la narración *Contraataque*, y todas ellas son la expresión de una misma entidad teórica. El primer narrador es el que nos cuenta el período comprendido entre mayo y el fatídico 18 de julio de 1936 y, aunque hable en primera persona, sentimos sobradamente su presencia oculta tras las evocadas tendencias en liza y a la sombra de un personaje anónimo cuya interpretación sale, no obstante, a la luz a través suyo filtrada. Una vez declarada la guerra, se produce un cambio en la función narradora y, para efectos de la novela, de hecho funcionan dos voces narradoras contrapuestas entre sí. Una, fuertemente vinculada al autor comprometido, es la de un narrador-actor, de un cronista-soldado que, en su calidad de participante en los hechos que narra, evoca al mismo tiempo los matices y sentimientos que impregnan el ambiente. Y así es como se sumerge en este contexto revivido que él mismo va interpretando sobre la marcha. Ésta es la voz predominante de la novela. Al lado opuesto se oye otra voz narradora que yo llamaría exhortativa, exclamatoria, insistente, empeñada en levitarnos sobre la fronda del árbol de modo que podamos ver bien el bosque entero y verdadero. Esta voz viene a contradecirla y hasta a subvertirla el propio contenido de la voz narradora predominante en el relato. Y por último, hacia el final de la novela, se oye una cuarta voz que, en una lacónica y sobria prosa, de gran contraste, por cierto, con la jugosa, exultante y florida prosa tan rica en metáforas de la mayor parte del libro, nos cuenta la bárbara tragedia personal que se cebó doblemente en el autor, a saber: el asesinato de su esposa, Amparo, y de su hermano Manuel a manos de los franquistas en el otoño

⁸ Uno de los escasísimos estudios críticos de *Contraataque* es el de Jean-Pierre RESSOT, «De Sender a Malraux», *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun*, Paris, Éditions Hispaniques, 1975, pp. 195-203, reed. en: José Carlos MAINER (ed.), *Ramón J. Sender. In memoriam. Antología crítica*, Zaragoza, D.G.A., Ayuntamiento de Zaragoza, Inst. «Fernando el Católico» y C.A.Z.A.R., 1983, pp. 333-341.

de 1936. Esta parte de *Contraataque* constituye un subtexto que exige una relectura y una reinterpretación de todo lo escrito anteriormente. Las conclusiones del lector serán, probablemente, las de convenir en la corrección de los temas implícitos en la primera parte de la novela, así como en el relato de la voz narradora predominante en la mayor parte de la narración, con las implicaciones genéricas, por añadidura, de la índole que más y mejor rinde a partir de experiencias de la más profundamente grabada idiosincrasia personal.

En los primeros segmentos de *Contraataque*, el personaje tras el cual tiende a desdoblarse la tácita presencia del autor es un oscuro y anónimo capitán del ejército con destino en África que ha llegado a Madrid para alertar sobre una insurrección que va a estallar allí muy pronto; hay que alertar a las autoridades como sea, hay que hacerla abortar caiga quien caiga, antes de que sea demasiado tarde. Insiste el capitán, habla y habla excitado sobre la evidencia del caso a todo el que quiere oírle, pero los que le escuchan son pocos y encima no los convence. Por fin, el narrador le consigue al capitán una entrevista con un coronel del ministerio de la Guerra y le acompaña a la cita. El coronel le escucha con fastidio harto visible y se niega a creer todo lo que el capitán le asegura. Los acontecimientos, naturalmente, hacen del capitán un profeta en otra tierra –ya que, como Sender da a entender con ahínco, todo podría suceder y suceder muy pronto, según había advertido el capitán–.

Tras la lectura de un texto como éste, que trata del período de la preguerra inmediata y de los primeros meses de la guerra civil, nos sentimos inevitablemente impresionados, dado nuestro conocer cronológicamente anticipado, ante la real ignorancia del lector contemporáneo sobre el desenlace de la guerra. Contrariamente al conocimiento intratextual retrospectivo que nos apuntan las sobrias secuencias del final de la novela, el conocer anticipado está fuera de texto y así debe ser y debe quedar en una lectura literaria. Tampoco es necesaria otra cosa. Porque ya en el primer tramo de *Contraataque* se establece un fondo de inevitabilidad. Y no sólo por la llegada de la guerra civil, sino porque se realiza también una sugerencia del desastre final. Sopla como un aire de tragedia y, al igual que en las tragedias helénicas, intervienen ráfagas de fatalidad en el desenlace y el héroe es ciego. Ya nos advierte Peñuelas en *Conversaciones...* que Sender tendía siempre a adoptar un punto de vista trágico de la humanidad.⁹ En este mismo tramo inicial nos revela, con harto poder de convencimiento, el primero de toda una serie de errores y fallos de la República que en *Contraataque* se denuncia: el exceso de confianza en sí misma y su estar fuera de la realidad. Semejante actitud parece revestir en la narración estos tres aspectos: primero, idealismo y absoluta convicción; segundo, la euforia de que fue presa la real existencia de la República, y tercero, la falta de visión política.

⁹ Marcelino C. PEÑUELAS, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, Madrid, Magisterio Español, 1970, p. 40: «A Sender le atrae siempre lo que directamente confronta o roza el sentido trágico de la existencia».

Así que la novela pasa de la declaración de guerra y primeras semanas de la misma a la segunda fase, que es, con mucho, la parte más extensa. Y la aludida proclividad a lo trágico se estira hasta la inclusión de la confusión y frangollo en el relato veraz, hasta la traición y los abusos desde dentro, tema éste que recorre toda la novela de punta a punta; no sin poner de relieve la excesiva decencia en el gobierno de Madrid, cualidad ésta que aparece en boca de la voz exhortativa como una evidencia de que la República no puede por menos que triunfar por su misma bondad, mientras que para la voz narradora predominante es vista esa cualidad como una posible debilidad, a saber: la República es demasiado buena para triunfar militarmente, y mucho menos para hacerlo ante las fuerzas armadas que le hacen frente con tanta saña. Si bien, a fin de cuentas, esa debilidad, incluso para la voz narradora predominante, puede resultar una baza moralmente superior tarde o temprano. Lleva a cabo, a este respecto, *Contraataque* un fiel retrato de la Bestia Fascista, fiera rabiosa arrancándose la cola. La visión complementaria de la irreparable pérdida que es toda guerra civil –cualquier guerra de cualquier clase– completa el cuadro.

En esta parte, la mayor de la novela, las dos voces narradoras, la predominante y la exhortativa, se mueven en separados y entrecruzados círculos concéntricos: la predominante, de lo personal a lo común y viceversa; y la exhortativa, de lo inmediato a lo remoto y vuelta a lo inmediato. Estos círculos se entrecortan en dos puntos: en el capítulo donde se inserta la «Primera de Acero», la compañía de voluntarios con una moral y unos principios de organización que constituyen la primera motivación de la novela en cuanto respuesta al caso, constructiva, frente al caos y despilfarro reinantes de los primeros días de la guerra; y en los finales de 1936, en la defensa de Madrid, concretamente.

Para la composición de esta parte, la del león, de la novela, las dos voces coexisten y se relacionan por oposición y contrapunto.

Al empezar la guerra, el narrador está veraneando con su mujer y sus dos hijos chiquitines, en San Rafael, en plena sierra de Guadarrama. El narrador se ve obligado a dejar mujer e hijitos al cuidado y protección de parientes y amigos y él ha de cruzar las líneas enemigas hasta que se reúne con los grupos más próximos del frente republicano, que encuentra tan confusos y desbaratados como ávidos y necesitados de una buena dirección. Y a continuación escribe la crónica de la formación de la «Primera de Acero», así como de los inicios de la República, convirtiéndose en una máquina de guerra que ha de asentarse sobre bases democráticas y guiarse por la moralidad, bien entendida, en lucha por su supervivencia, y sobre todo enervada por un sueño de paz, justicia, igualdad y libertad. A todo esto, está presente el narrador en la defensa y eventual ataque a una posición de Cabeza Lijar. Solicitado por un grupo de soldados para que sea su jefe, el narrador acepta y se traslada con su compañía a los frentes del Sur. Vive y comparte sus experiencias de la guerra individualmente y como miembros de una pequeña unidad. En

las apreciaciones que hace de los oficiales que se han hecho por sí mismos, todos sin excepción de extracción humilde, el narrador distingue claramente entre lo que la República significa como expresión de un ideal –la voz del pueblo, de sus esperanzas y de su autonomía– y su conducta y praxis en cuanto Gobierno, afirmando de paso con precisión cuáles han sido las propias faltas de los responsables políticos con la causa popular, a pesar de gozar de un nivel de formación mucho más elevado, privilegiado, en suma, en comparación con el del pueblo español. En el improvisado gobierno no ve más que chapuza, juicio trastornado y erróneo, seguro menoscabo. En Cabeza Lijar, por ejemplo, una vez bien emplazadas las baterías para batir certeramente al enemigo, sus hombres tuvieron que estar toda la noche, apretados como sardinas en los vagones de tren, esperando la orden de ataque que no llegó. Pasado el primer ímpetu en tensión a la expectativa de ataque, era de esperar que cundiera entre los soldados el desánimo. Y con los hombres desmoralizados, el resultado no podía ser más que un desastre tan completo como inevitable. «¿Por qué hay alguien en el ministerio de la Guerra que ayuda a Franco? –pregunta un personaje perplejo y rabioso–.¹⁰

La verdadera traición sospechada es el malestar de fondo causado menos por mero error que por pura insidia. Se hace mención, a este tenor, de un ministro de la Guerra muy encumbrado que, en los primeros días de la guerra, intentó hacer traición a la República o, más adelante, colocar a un oficial felón con mando en el frente republicano. La inserción de referencia y su efecto acumulativo da a entender que también el error pudo haber malogrado algo en lo de Cabeza Lijar. Tenemos, en efecto, el personaje que se hacía llamar «el Negus», un tipo extraño, si no ya repulsivo, que aparece en casi todas las posiciones que el narrador va visitando. Siempre como al acecho y en oído atento, «el Negus» estaba de seguro en posesión de una información que normalmente no debía tener. Alegar su debilidad mental, como era el caso, resultaba una defensa a todas luces nada convincente. Aun sospechando de él, el narrador duda de sentenciarlo sin pruebas. «La sospecha de traición lo hubiera destruido en pocas horas, porque no había en él nada capaz de deshacer una hipótesis de ese género. Así era de blando, de informe, de caótico».¹¹ Por fin «el Negus» es sorprendido en flagrante traición y fusilado. Con bascas de sí mismo y todo, no hay más remedio; se trata de la Quinta Columna, de esa legión de traidores ubicuos que están ahí o aquí mismo, en todas partes y en ninguna. Y el caso es que puede pertenecer a ella un vecino, hasta un amigo... Tal se apunta la incipiente paranoia basada en el hecho mondo, en la experiencia cruda y en el miedo a salto de mata.

A completar el cuadro evocador de las misteriosas fuerzas negativas viene la fiel descripción que hace el narrador de una «amiga», recurrente personaje tan

¹⁰ Ramón J. SENDER, *Contrataque*, op. cit., p. 188.

¹¹ *Ibidem*, pp. 173-174.

ambivalente como para abrigar lealtades encontradas, cuando no la traición misma. Precisamente en estas secuencias en que se involucra a la «amiga», es cuando el narrador de la voz predominante se hace más plenamente todo un personaje. La encontramos, primero, cuando el narrador queda citado con ella en su apartamento madrileño a la sazón deshabitado. El narrador y su «amiga» se enzarzan en una conversación inacabable y tan movida como desordenada sobre la vida familiar y doméstica y por la que aboga el narrador. En éstas hace su aparición un nuevo personaje, turbio y enigmático. Bien pronto se hace evidente que se trata de un falangista convencido. Receloso, el narrador intenta pararle una trampa a su «amiga», pero sin éxito. Luego, el misterioso intruso intenta suicidarse y la «amiga» se pone a gritar. Es atendido por ella y es cuando se hace palmario que lo ama y que su visita aquella noche estaba planeada, o que al menos ella sabía que estaría presente en la entrevista con el narrador. Estas secuencias, tan repetitivas como las de «el Negus», no dejan de ser turbadoras en su evocación y mucho más accidentales para la novela que la visita del fascista en aquella extraña velada. La conversación sostenida entre el narrador y el herido sí que contiene elementos de propaganda: el narrador generoso, aun en su aversión, y el fascista alardeando desdén ante esos impulsos de generosidad y reales esfuerzos por salvarle la vida. De propaganda se impregnan también las descripciones de las batallas en el frente, así como en esta recién aludida parte de la novela. En esas descripciones trasciende una tendencia a la despersonalización de las armas y ataques republicanos, como si no fueran realmente usadas y ejecutados, respectivamente, por personas, lo que corre parejo con un proceso contrario en el caso de las armas y asaltos del enemigo, puesto que es éste el despersonalizado; tal vez sea más fácil despachar una vida humana si no ha de ser pensada como tal. De ahí que escriba el autor: «Los aparatos viraron, al llegar a la desembocadura de la vaguada, en el mismo valle, en ángulo recto y vinieron *decididos, firmes*, sobre nosotros»,¹² y en el Alto del León, un fusilero es alcanzado de un tiro, escondido en un árbol como estaba, y al caer queda colgado de una rama y... «Allí quedó *como un fruto monstruoso*, con la cabeza, las manos y los pies hacia abajo». ¹³ Parecidamente se hace la descripción de los soldados enemigos muertos en estos términos: «ya desangrados, la cara y las manos amarillas *como limones en sazón*». ¹⁴

Más fuerte, sin embargo, que estos elementos propagandísticos, es la visión ponderada y con frecuencia crítica a la hora de debatir y evocar la marcha de los acontecimientos de la ingente tragedia multitudinaria. Tácitamente se sugiere el tema del primer tramo de apertura en *Contraataque*, ulteriormente, como ecos; así, cuando los soldados afirman muy perplejos y en voz alta: «nos preguntábamos

¹² *Ibidem*, p. 186. El subrayado es nuestro.

¹³ *Ibidem*, p. 127. El subrayado es nuestro.

¹⁴ *Ibidem*, p. 95. El subrayado es nuestro.

todos si el enemigo llegaría a tomar Madrid». ¹⁵ Y se acuerdan entonces de Talavera, donde también saltó la misma pregunta. Y en Toledo. La ansiedad se precipita. Y cuando «el Negus» y la «amiga» se ponen a humillar a los heroicos y honrados oficiales salidos del pueblo es cuando el tema del fratricidio empieza a saltar por encima de las cuestiones de triunfo. El lector tropieza, cada vez más, con imágenes como «la tierra herida», o aquella de «los pinos que sangran por sus heridas». Es natural. El país todo luchaba por su debilitada y desgarrada existencia. Es la Madre España la que está postrada y doliente. En este sentido, vencerla sería, en cualquier caso, una victoria pírrica.

Ahora bien, la segunda voz narradora, que hemos llamado exhortativa, podría operar también de otra manera en esa parte leonina de la novela. Esta voz introduce, efectivamente, en numerosos puntos del texto, pasajes de una o dos frases nada más que resultan ser de un alcance equivalente a páginas enteras. Categórica, apasionada, insistente, habla esta voz de un modo asaz distinto del que suena en la voz narradora predominante; en los pasajes más largos, la prosa se encrespa en un *crescendo* retórico muy senderiano y son frecuentes las exclamaciones. La voz predominante habla casi siempre poniendo el verbo en pretérito imperfecto; raramente se emplean formas del verbo en presente (histórico, en estilo directo) para llevar la acción a un plano de actualidad a efectos de hacer el cuento más directo y próximo. Por otra parte, hay que decir que la voz introducida sí que adopta el estilo directo y habla casi exclusivamente en presente. Diríase que el autor se propone resumir, hacer una síntesis, sacar o abstraer lo general de toda la serie de partes de la narración entera. Y exhorta a tener fe en el triunfo que, de seguro, ha de llegar. No obstante, si seguimos esta voz hasta su intersección con la predominante, en el recuento de los días esperanzadores de la «Primera de Acero», ésta suena marcadamente separada de la del mayor tramo. Su intrusión diríase en aumento por alguna razón extraliteraria, más y más divorciada como va quedando de la integridad del texto, deviniendo más un elemento corrector del texto que su complemento. En cuanto ahonda el sentido de la tragedia, la voz exhortante resulta subvertida y refutada por la voz narrativa, que es siempre más fuerte. O dicho de otro modo: la voz correctora falla en su corregir y la ruptura se va haciendo mayor hasta llegar a las partes en que se describe detalladamente la defensa popular de Madrid, ese prodigio que tan profundamente ha conmovido y que tan prolíficamente ha inspirado al mundo. En ese punto vuelven a juntarse, siquiera brevemente, las dos voces narradoras: si se pudiera parar al enemigo en la Ciudad Universitaria y en las calles de Carabanchel, a lo mejor aún podría alcanzarse la victoria de la República, después de todo. Sin embargo, sobre este extremo se sienten fuertemente en *Contraataque* la razón de que una victoria no dejará de ser siempre una derrota, en el sentido arriba ya apuntado.

¹⁵ *Ibidem*, p. 279.

Las oscuras esquinas de las calles de Madrid, «detrás de cada una de las cuales aguardaba el viento ignorado, proyectaban sombras venenosas».16 Casas en que habrían vivido familias enteras y habrían jugado los niños ahora están desventradas, aunque por fuera pareciesen intactas. Sus originarias estructuras interiores son ya escombros que se amontonan en la calle. «Los escombros, en fin, que eran como las vísceras arrojadas por la boca».17 Ese «veneno» tantas veces evocado en las partes de la voz narrativa, aún más que el alentar insoportable de la Bestia y su espíritu malo, es una metáfora como ésa de las casas vaciadas por dentro. El odio, la violencia y la destrucción se han cobrado sobradamente su tributo.

Un día, por las calles desiertas Moncloa adelante, en un frío diciembre, tan frío que crujía el suelo helado bajo las botas, el narrador se encuentra con un anciano que debería de andar por los setenta. La expresión del viejo es de «una dureza ingenua»:

Rala barba blanca, que no era barba, sino miseria física. Llevaba las manos escondidas y de sus hombros estrechos salía la cabeza, que tenía algo de las cabezas de las tortugas. Miraba extrañado a su alrededor, pero su gesto dolía en la nuca. En sus ropas había cristales de varias lunas, y polvo llevado y traído por los vientos de las encrucijadas.18

Vacilante, el anciano se acerca a una puerta, empieza a entrar y luego retrocede unos pasos murmurando «con un espanto infantil en los ojos, murmurando una frase que era como una disculpa o una pregunta. –No hay nadie».19 Ese movimiento del anciano se repite varias veces y como arrastrando, casi sin rozar, un dedo amoratado que empuja a una sandalia. Al ver al narrador, va a su encuentro, tendiéndole la mano en un gesto de esa *urbanidad de la supervivencia*. El narrador le pregunta adónde va:

–Por ahí, a la caridad de Dios.

–No existe ya Dios.

–¿Eh? –preguntaba sin comprender.

–Que lo han matado a Dios.

–Eso no es la ley. A Dios, ¿quién lo va a matar?20

La magnitud de la desgracia en el anciano se asocia al recuerdo de un joven enemigo hecho prisionero en octubre último, en el frente de Seseña. El soldado, en

16 *Ibidem*, p. 376.

17 *Ibidem*, p. 376.

18 *Ibidem*, pp. 350-351.

19 *Ibidem*, p. 351.

20 *Ibidem*, p. 351.

un estado físico lamentable y medio enloquecido, es conducido en presencia del narrador. En uno de sus bolsillos se le ha encontrado una carta a sus padres algo incoherente y deslavazada, que el narrador transcribe porque «tiene interés documental»;²¹

Queridos padres: Hace días que quiero escribiros, pero no tengo dónde poner el papel, que se ensucia en todas partes. [...] Y después de tanto buscar, ahora resulta que no sé qué deciros, porque, cuando he dicho «queridos padres», ya no se me ocurre nada más. La vida es mala. Tengo miedo a los muertos por la noche, pero durante el día les tengo envidia, porque, aunque están tan sucios y tan destrozados, ya no oyen ni ven. A los heridos no les tengo envidia, porque aunque se marchan, siguen viviendo y tendrán que volver aquí. [...] He puesto el papel encima de un muerto y, como tenía la camisa sucia, se ha manchado. Le he retirado la camisa y he puesto el papel en su espalda. La piel está limpia, pero muy fría. Es también un frío muy particular, que hiela sin ser demasiado frío. El papel no se manchará más [...]

Ahora no os alegréis de eso ni de ninguna otra cosa, porque os condenaréis. Aunque se me va la memoria, no os olvido, como mis padres que sois. [...] Olvidaros también vosotros de todo y de mí también. Lo mejor sería olvidarse para siempre de todo.²²

El soldado termina la carta pidiéndoles dinero a sus padres, «porque sin dinero no es uno nadie», y añadiendo un «¡Arriba España! ¡Viva el caudillo!» y firmando la carta después de «Vuestro hijo.— CEFERINO».²³

Hasta las últimas expresiones obligadas de la carta, no se puede saber de qué bando es el que la escribe ni cuál puede ser su filosofía política —en el caso de que tenga alguna—. Ceferino es uno de tantos soldados del frente, de cualquier frente y de la guerra que sea: brutalizado por la guerra misma y, a lo mejor, por su propia brutalidad.

Como se da en tales momentos, al abordar la tarea de narrar algo, la voz exhortativa ha alterado el mensaje, tal vez forzada por el peso de los acontecimientos a torcer la línea de su círculo. Y como el círculo de la voz narradora predominante ha sido desplazado del contexto inmediato y personal al siempre más generalizador círculo de la marcha de la guerra y de la lucha de la República por su supervivencia, volviendo de nuevo a lo personal si toca cederle el sitio a la voz narradora número 4, así también se mueve la voz exhortativa: por ciclos. Sí, se desplaza de lo inmediato a lo distante o remoto, pero luego, al tratarse de la defensa

²¹ *Ibidem*, p. 314.

²² *Ibidem*, pp. 314-315.

²³ *Ibidem*, p. 316.

de Madrid –que es el punto en que vuelve a producirse la intersección de los dos círculos–, retorna a la inmediatez. La voz primera, tan insistente en dar por cierto el triunfo próximo, va remitiendo poco a poco, pasando a las afirmaciones de ciertas garantías que, eventualmente, pueden dar la victoria a la causa del pueblo español, pero batiéndose, por fin, en retirada con declaraciones tales como la de que algún día, en el devenir de la historia, con otra generación y en otro escenario, saldrá victoriosa la causa de la República española. Sólo con un milagro deparado al sitio de Madrid se podría volver a la seguridad inicial de una victoria no aplazada, sino al alcance de la mano.

La verdadera existencia de la voz exhortadora, así como su funcionamiento y evolución, motivan la pregunta sobre la identidad del público lector esperado. La publicación de *Contraataque* en 1937, primero en inglés y en francés y sólo más tarde en español y en España, nos da a entender que el libro formaba parte de un complejo de esfuerzos desplegados por la República a fin de ganarse el favor y concitar la ayuda de las democracias occidentales –a cuyos esfuerzos Sender contribuyó también por otros medios–.

Los elogios que se prodigan en el libro a las autoridades y ejército de la República; los numerosos testimonios con que rinde homenaje a los anónimos luchadores del pueblo español por su devoción y sacrificio a la causa republicana; sus frases de explícita admiración y afinidad por los comunistas, porque supieron llegar a controlar los esfuerzos de la resistencia al enemigo –aunque Sender habla clara y primordialmente sobre los comunistas no rusos (los del Partido Comunista Español), y su aseveración, bien que eventualmente, de que todo estaba unido en el seno de la República del presidente Manuel Azaña... todo está, pues, encarrilado en este libro al mismo fin.

Sin duda, hay que convenir en que, en los dos últimos puntos aludidos, se ha deslizado en el libro una buena dosis de favorable glosa, por no decir de propaganda, así como en la dicotomía con que se pinta, por un lado, la bestialidad de los *rebeldes versus* la decencia impecable de los *leales* hay indudablemente maniqueísmo un tanto proselitista. La breve mención que hace de este libro Peñuelas en su ensayo *La obra narrativa de Ramón J. Sender* es para afirmar en sustancia que *Contraataque* tenía, precisamente, ese designio propagandístico, pero lo malo es que se desentienda del cómo y del qué de ese designio, que es lo verdaderamente importante.

Ahora bien, *Contraataque*, tal y como nos pinta un gobierno frangollón y nos hace presente, directa o indirectamente, la persistente presencia de la «Quinta Columna», añadido todo esto y más a su propia visión contrapuesta al *establishment*, no puede ser tomada en serio como novela propagandística. La única ofensiva republicana de alguna importancia que se cuenta en esta novela es la de Seseña, de la que dice nada menos que fracasa por más de un error, dando a entender, ade-

más, que no puede esperarse, ni remotamente, que inspire alguna confianza en el extranjero un mando que, en pleno esfuerzo bélico, se olvida de que tiene un tren con cuatro vagones de tropa apretada como sardinas en lata y que tiene que quedarse toda una noche a la espera de una orden de ataque que no llegará nunca, mientras la gente, pasado el primer momento de tensión a la expectativa del combate, no puede por menos que desmoralizarse de cansancio y profunda decepción. La tensión entre la voz exhortativa y la predominante, el tono en que estas voces claman más que hablan, todo esto hace pensar en que el texto va dirigido a un público bien diferente, a saber: el de la España republicana, y no a los públicos del extranjero a quienes habría que dorarles la píldora. También es muy posible que las intenciones del autor fuesen multívocas, si es que no fue responsable del resultado final la distancia entre plan y realización. No, no. Este libro de Sender puede mejor verse –y así lo vemos nosotros– como un llamamiento a la fe y como un gran grito arengando a compartir la suerte de una tierra prometida. E incluso el hecho de que en este mismo hable Sender bien de los comunistas –con quienes, ya antes de la publicación del mismo, andaba nuestro autor más bien a la greña– podría interpretarse como un noble empeño en presentar ante el mundo un frente unido en toda la línea para bien de la República (¡todo sea por la Causa!), ya que no sería muy propio de Sender verlo como una maniobra para reconciliarse con fuerzas que él creyera negativas. A la luz de estas posibles dificultades, seguramente tan hondas como sutiles y prolijas, cabe encontrar la razón de la tardanza que sufre la edición del libro en el país al que más directamente concierne y en la lengua en que fue originalmente escrito.

Otra cosa: cuestiones de primera o segunda intención aparte, la tersa, dramática y hondamente impactante prosa del último tramo de esta novela, ¿no plantea la pregunta de si Sender, a última hora, no escribió para sí mismo, quién sabe si con el propósito o la pulsión interior de hacer de esta novela una válvula con que descargarse de abrumadoras pesadumbres? En la última parte de *Contraataque*, la cuarta voz narradora describe detalladamente las circunstancias de los asesinatos de su mujer y hermano –y aquí se confunden en una sola las personas del autor y narrador–, más las gestiones para recobrar a sus hijos y reunirse con ellos en el Sur de Francia con ayuda de la Cruz Roja. La esposa del narrador-autor fue ejecutada en octubre de 1936 y en su ciudad natal, Zamora, adonde había ido a refugiarse con sus hijos bajo la protección de su familia, que aún vivía en la capital zamorana. El autor-narrador se enteró de su muerte, según él mismo puntualiza, en enero de 1937, inmediatamente después de los acontecimientos descritos en la novela y justo antes de escribir el libro. El mismo Sender declara en *Conversaciones*,²⁴ que esos últimos tramos de la novela constituyen un relato fáctico, objetivo de las circunstancias en que se perpetró el asesinato de su mujer. Y viene a apuntalar esta

²⁴ *Conversaciones...*, *op. cit.*, pp. 88-91.

idea la evidencia que el texto nos ofrece de que el libro está escrito en buena parte a base de las notas que había ido tomando su autor a lo largo de su campaña militar. Así lo demuestran datos como el que sean tan escasas las referencias a las posiciones que en su tiempo se mantenían todavía; o el indicio de que aparezca la fecha 14 de junio, cuando es obvio que la misma no puede pertenecer al año 1936, que es el que encierra toda la acción de la novela. Las notas en cuestión pudo haberlas tomado Sender, pero para su uso operativo de autor, sin que por eso tuviese necesidad de incluirlas en el libro, so pena de dañar una información probablemente farragosa y molesta a la obra de arte de la novela, cuando no a la imagen misma de la República.

Y, por último, en la sección final de *Contraataque*, el narrador-autor implícito, aquí lo más estrechamente próximo a Sender, se dirige al colectivo público lector varias veces en un plural familiar. Y es ésta una muestra de informalidad que no se da en ninguna otra parte de la novela, mas su poderosa emoción es refrenada de golpe y abruptamente rota, quebrada.

En este último tramo parece querer sugerirnos también el autor que el libro fue, total o parcialmente, escrito en algún –o algunos– períodos de intensa actividad bélica o militar directamente involucrada con la guerra. «Recobrados mis hijos, restablecidos, vuelta la alegría –ésa sí que es divina– a sus ojos, volveré al frente», escribe Sender en la última página de su novela.²⁵ Lo cierto es que Sender pasó primero una breve estancia y luego una segunda más prolongada en el extranjero durante el año 1937.²⁶ El libro, pues, puede haberlo escrito como válvula de un estado de presión llegado a un clímax en medio de una composición de lugar con examen de conciencia, frente a una tragedia personal que emerge como metáfora desde todo un sentimiento de perdición nacional globalmente considerada, mucho más profunda y esencial de lo que puedan significar victorias o derrotas militares. Un himno de exaltación de un sueño para todos aquellos que lo defendieron es también *Contraataque*; pero a un nivel todavía más trascendental: un profundo lamento. Y los reales verdaderos elementos que hacen de la obra una novela y que nos parece se integran en la creación de ese lamento son:

- la riqueza de la imagen;
- la vivacidad de los personajes retratados;
- la multiplicidad de las personas/voces narradoras

²⁵ Ramón J. SENDER, *Contraataque*, op. cit., p. 390.

²⁶ Sender pasa dos meses con sus hijitos en Pau, a principios de 1937, después de haberle denegado el mando comunista y su incorporación a las unidades de la C.N.T. en el frente del Segre; luego hace una gira de conferencias por los Estados Unidos para promover la causa republicana española y vuelve a Francia, a París, donde funda y dirige *La voz de Madrid*. Después continúa la lucha en España. *Contraataque* se publicó en Inglaterra a mediados de 1937 (cfr. *Conversaciones...*, op. cit., pp. 58-59 y 88-89).

- y de la visión lograda;
- la creación, en suma, de todo un universo literario en expansión.

Las transformaciones que en el texto se producen, vehiculadas por la voz narrativa, hacen imposible cualquier intento de aventurar una definición única de victoria –o derrota–. Han enmudecido aquí todos los absolutos. Y las cuerdas que más suenan y resuenan son los relativos contrastes del hombre: su resistencia y fragilidad, su venalidad y heroísmo, sus flaquezas y aspiraciones transcendentales.

Las palabras finales de la novela, a pesar de todo, producen, en ese sentido, un efecto definitivo: «Pronto os podré contar cómo fue el triunfo, aunque para mí, en el círculo de mis alegrías o mis dolores privados, ya no será un triunfo, sino una compensación».²⁷

Y eso habría sido para muchos.

²⁷ Ramón J. SENDER, *Contraataque*, op. cit., p. 390.

LA VIDA DE RAMÓN J. SENDER AL HILO DE SU OBRA

Jesús VIVED MAIRAL

«YO NACÍ EN CHALAMERA»

«No sé si recordará usted, pero mi familia es la de los Sender Garcés de Alcolea. Yo nací en Chalamera, mis padrinos fueron los señores Villas, y siendo niño iba a veces con mis familiares a las fiestas de la Virgen de Chalamera». Así se expresaba Ramón J. Sender en carta dirigida al secretario del ayuntamiento de esa localidad en mayo de 1964. Efectivamente, Sender nació en Chalamera el 3 de febrero de 1901. Sus padres fueron José Sender Chavanel y Andrea Garcés Laspalas, naturales de Alcolea de Cinca. Fue inscrito en el Registro Municipal con los nombres de Ramón, José, Antonio y Blas.

Chalamera es un pueblo que pertenece a la provincia de Huesca y, en lo eclesiástico, al obispado de Lérida. Está situado cerca de la confluencia de los ríos Alcanadre y Cinca, y cuando Sender nació contaba con unos cuatrocientos habitantes. El padre del futuro escritor era secretario del ayuntamiento y su madre ejercía como maestra, carrera que estudió en el colegio de las Madres Dominicas de Huesca. Ramón José –llamado familiarmente «Pepe»– era el segundo de los hijos vivos del matrimonio. Concha, nacida en 1898, era la primogénita. Pepe aprendió a dar los primeros pasos de la mano de una joven chalamerana llamada Adela Valero, que en 1903 ingresó en la Congregación de las Hermanas de la Caridad de Santa Ana. Sender sintió por ella un gran afecto y, en su recuerdo, dio el nombre de Adela a la ardilla protagonista de la novela *Adela y yo*. Dos años vivió Sender en su localidad natal. En 1903, la familia Sender-Garcés se trasladó a Alcolea de Cinca; el padre se incorporó al ayuntamiento como secretario municipal; la madre dejó de ejercer el magisterio. La familia se instaló en el número 2 de la Travesía de la Cruz.

Alcolea, municipio también oscense y eclesiásticamente vinculado al obispo de Lérida, tiene en su término una huerta feraz gracias al río Cinca; a principios de siglo rozaba los 2.300 habitantes. Pepe aprendió con su madre las primeras letras. Su infancia se fue desarrollando en un ambiente rural, que más tarde plasmaría espléndidamente en sus escritos. Uno de los acontecimientos que más le impactó fue el regreso del cometa Halley en el mes de abril de 1910, y una de las experiencias que más huella le dejó fue el trato con los animales. En su libro *Ramu y los animales propicios* (1980), por ejemplo, recoge diversos episodios de esa relación.

A los siete años Ramón J. Sender hizo la primera comunión en la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Alcolea, en la que fue monaguillo, papel que le permitió conocer el mundo sacro. En *Réquiem por un campesino español* o en *El fugitivo*, entre otros libros, aparecen algunas notas litúrgicas reveladoras de esa experiencia infantil, como en diversas partes de su obra quedan descritas las «ripas», que presiden, majestuosas, el paisaje alcoleano, presencia ya reflejada por Braulio Foz en su *Vida de Pedro Saputo*.

En su extraordinaria memoria selectiva también retuvo Sender las peleas de chicos y mozos, sobre todo las libradas por los de Alcolea contra los de Albalate –localidades separadas por el Cinca– desde sus respectivas orillas. «Tengo alguna cicatriz en mi cuerpo –escribiría Sender– consecuencia de agresiones, entre ellas una en la frente, de una pedrada siendo chico».¹ Con todo, siempre había un rato al día para cultivar su temprana inclinación a la lectura; se entretenía con los cuentos de Calleja, que venían a sumarse a los que le contaba la tía Ignacia, una pariente que iba a casa de los Sender a hacer faenas domésticas y atender a los niños.

VALENTINA

En el otoño de 1911, la familia Sender-Garcés, compuesta por el matrimonio, sus siete hijos –todos, a excepción del escritor, nacidos en Alcolea– y el abuelo paterno, se trasladó a residir a Tauste, importante localidad zaragozana perteneciente a la comarca de las Cinco Villas. Don José se iba a hacer cargo de la secretaría del ayuntamiento. Tauste tenía entonces 4.800 habitantes.

Aquel mismo año Sender comenzó el bachillerato; asistía a las clases que impartía mosén Joaquín Aguilar, capellán del monasterio de las Franciscanas Clarisas. A los alumnos que preparaba los presentaba a examen en el Instituto

¹ Ramón J. SENDER, *Libro armilar de poesía y memorias bisiestas*, México D. F., Aguilar, 1974, p. 401.

General y Técnico de Zaragoza. En Tauste leyó por primera vez *El Quijote*; a menudo cerraba el libro amargado viendo las ridiculeces que Cervantes obligaba a hacer al caballero. «Desde entonces considero una crueldad poner ese libro en manos de los niños. Es el libro más tristemente adulto que existe».

En Tauste, Sender mantuvo infantil amistad con la niña Valentina Ventura, hija del notario de la villa. Valentina fue trascendida a personaje literario en *Crónica del alba*, como si formara parte de un reclamo del autor a una infancia ya lejana en la que asentar los cimientos de su existencia. «Yo sigo viéndola como era a los ocho años –escribe Sender a uno de los hijos de Valentina–. Tengo para Valentina sentimientos parecidos a los de ustedes, sus hijos, es decir, un poco angélicos y me han acompañado toda mi vida».²

El castillo de Sancho Abarca, levantado en el término de Tauste, fue derribado en el año 1706; sobre sus ruinas se construyó el santuario de la Virgen de Sancho Abarca, junto al cual hay una hospedería y varias casas. En lo que hoy es hospedería se instalaron en 1912 los religiosos de la Sagrada Familia. A esta congregación pertenecía el padre Francisco Mascaró, compañero de don José Sender en el seminario de Lérida, donde éste cursó algunos años de la carrera sacerdotal. El padre Mascaró era en 1913 rector del colegio «San Pedro Apóstol» de Reus, adonde fue llevado el pequeño Sender para estudiar, interno, el tercer curso de bachillerato.

Durante su estancia en Reus Ramón J. Sender aumentó sus conocimientos y experiencias. Contempló por primera vez el mar –en las costas de Salou–; vio volar, también por primera vez, un aeroplano –conducido por Vedrines, uno de los mejores pilotos de la época–; conoció el movimiento de un centro urbano tan importante como Reus y se sintió actor al representar el papel de Segismundo en *La vida es sueño* de Calderón en una fiesta escolar celebrada en el colegio de San Pedro Apóstol. Más tarde, también escribiría su «vida es sueño» con el título de *Los laureles de Anselmo*, si bien redactada en prosa y con planteamiento metafísico propio. En el colegio hubo un personaje real que Sender convirtió en literario: el hermano lego escultor. «Todo en *Hipogrifo* es autobiográfico. Incluso el lego existió (murió pocos años después en plena juventud) y era un tipo angélico, con santidad natural», escribía Sender al poeta Jorge Guillén.³ El lego se llamaba en realidad Alejandro Mateu Esparvé.⁴

² Ramón J. SENDER, «Carta a Rodolfo Araus Ventura», 23 de abril de 1966.

³ Ramón J. SENDER, «Carta al poeta Jorge Guillén», 16 de julio de 1956.

⁴ Sobre la estancia de Sender en Reus *vid.* el artículo de Ramón OTEO SANS, «Ramón J. Sender y el Reus de su infancia», *Reus* (23 de enero de 1982).

MANCEBO DE BOTICA

Llegó el mes de junio. El día 14 Ramón J. Sender concluía los exámenes de tercero de bachillerato. En Zaragoza le esperaba su familia. Se había trasladado ésta de Tauste para instalarse en la capital del Ebro; en la calle Don Juan de Aragón número 3, concretamente. El padre se matriculó como agente de negocios a la vez que abría un consultorio sobre temas municipales para ayuntamientos. Don José Sender, hombre dotado de gran capacidad para el trato social, pronto ensanchó sus relaciones.

Sender aprovechó el verano para recorrer la ciudad de arriba abajo «en busca de novedades y sorpresas». Le llamó la atención la calle Predicadores, «sugericadora de anales y hechos dignos de ser cantados en romances». Llegó hasta el Canal Imperial y la Quinta Julieta, edificada en un espacio de recreo público; se acercó al castillo de la Aljafería. Y en octubre se matriculó de cuarto curso en el Instituto General y Técnico de Zaragoza. Condiscípulo suyo fue José María de San Pío, un muchacho que «tenía la pasión de la letra impresa» y que fue el animador de una revista estudiantil titulada *El Escolar*, a cuya redacción se sumó Sender, que ya contaba con la experiencia de haber creado una revistilla en la que narraba andanzas de sus compañeros: *Cinquito* era su nombre, porque la vendía a cinco céntimos. En *El Escolar* publicó el adolescente Sender un artículo sobre Kropotkin, que le costó caro.

Matriculado de quinto curso (1915-1916) —a cuya promoción se sumó Luis Buñuel, tras abandonar las aulas de los jesuitas—, Sender se ocupó en un menester que le sería familiar: mancebo de botica. Su familia se iba a vivir a Caspe y el estudiante Sender, de seguir en Zaragoza, debía ayudar a la economía familiar para poder continuar los estudios. Tenía entonces ocho hermanos. Tras una breve temporada de prácticas en la firma Rived y Chóliz, entró a prestar sus servicios en la farmacia de don Salvador de Villaumbrosia, calle San Pablo número 10. Comida gratis, quince pesetas al mes, dormitorio en la rebotica y tiempo libre por las mañanas para asistir al Instituto fueron los apartados del acuerdo. El 12 de septiembre de 1916 su padre tomaba posesión de la secretaría del ayuntamiento de Caspe.

Terminado el quinto curso de bachillerato, Sender escribió al ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes solicitando ser examinado del sexto en convocatoria de septiembre por «circunstancias especiales». La petición fue denegada.⁵ Lo peor fue que otras circunstancias le impidieron terminar el bachillerato en el curso 1916-1917. Su artículo sobre Kropotkin en *El Escolar* influyó en que le responsabilizaran de la organización y desarrollo de unas algaradas estudiantiles. «Yo no había

⁵ La carta en la que solicitaba el examen está en el expediente académico de Ramón J. Sender, actualmente archivado en el «Instituto Goya» de Zaragoza.

hecho sino secundar la huelga, cuya iniciativa salió de no sé dónde», recordaría Sender.⁶ Pudo acceder a los exámenes de fin de curso y a dos convocatorias más. Le quedaban dos asignaturas pendientes, pero las puertas del Instituto se le cerraron. Se vio obligado a matricularse en otro Instituto fuera de Zaragoza.

PRIMEROS PASOS DE UN ESCRITOR

Pasara lo que pasara, el adolescente Sender no renunciaba a su afición por la lectura. Solía acudir a la biblioteca de la Acción Social Católica o a la Biblioteca Municipal. Leía con fruición novelas de la colección «La Novela Corta», que publicaba narraciones de Insúa, Zamacois, Francés, etc. Valle Inclán escribió para esa colección *Eulalia* y *Rosita*. Los escritos de Valle Inclán le producían una «especie de embriaguez». «Lo leía todo –escribe Sender–, y cuando algún autor no me gustaba, lo atribuía a ignorancia mía y a falta de educación literaria. Porque la letra impresa fuera de los libros de texto me parecía entonces ungida de divinidad».⁷

En la segunda década del siglo, Zaragoza era un hervidero. Huelgas, enfrentamientos entre patronos y obreros, represión gubernamental... Eran días en que Pepe Sender «iba y venía por Zaragoza queriendo verlo todo». Y entabló relación con Ángel Chueca, destacado anarquista que vendía prensa en un quiosco del paseo de la Independencia. Así se introdujo en la lectura de textos revolucionarios. Chueca fue el alma de la frustrada sublevación del Cuartel del Carmen zaragozano en enero de 1920. Allí encontró la muerte. Sender entonces residía en Huesca.

Quince años tenía Sender cuando comenzó a colaborar nada menos que en *La Crónica de Aragón*, diario zaragozano fundado y dirigido por José García Mercadal. «Noche de ánimas», «Domingo de pandereta», «Lo puramente castizo», «No sería España» y «Ocurre a veces» son los títulos de los escritos de Sender aparecidos en ese periódico a lo largo de 1916. Al año siguiente el semanario católico *El Pilar* le publicó una breve pieza dramática titulada «Diálogos arbitrarios».

Durante su etapa zaragozana Sender escribió varias novelas: *Saga de los suburbios* (1915), *Orestíada de los pingüinos* (1916) y *Una hoguera en la noche* (1917). Ha dicho que esta última la escribió a los quince años, mucho antes de ir de soldado a Marruecos. «Se publicó en España –añade– y tuvo incluso un premio, aunque era una verdadera tontería. La he reelaborado y ahí está. No he querido quitar, sin embargo, algún toque de adolescente inocencia. Por otra parte, la estructura (el

⁶ Ramón J. SENDER, *Crónica del alba*, San Cugat del Vallés (Barcelona), Delos-Aymá, 1965, tomo II, p. 125.

⁷ *Ibidem*, p. 78. Su temprana admiración por Valle Inclán fue en aumento, hasta ser el escritor gallego uno de sus preferidos.

tema y su desarrollo) es la misma».⁸ En cuanto al premio ganado con *Una hoguera en la noche*, fue en un concurso de novela corta –fallado el 28 de marzo de 1923– que convocó *Lecturas*. La novela fue publicada por esa revista en sus números correspondientes a los meses de julio y agosto de ese año. Finalmente, el joven Sender escribió en Zaragoza *El Verbo se hizo sexo*, obra editada por Zeus en 1931 y eliminada por el autor de la lista de sus obras. Sender considera asimismo a *O. P.* y *La noche de las cien cabezas* indignas de figurar en esa lista.⁹

La forzada desvinculación de Sender del Instituto zaragozano le obligó a matricularse en otro centro de las dos asignaturas que le quedaban pendientes para concluir el bachillerato: Química general y Arquitectura. Dirigió sus pasos a Alcañiz, donde los Padres Escolapios tenían un colegio incorporado al Instituto de Teruel. Todavía existe ese centro calasancio. Alcañiz, centro histórico importante y capital de la comarca denominada Bajo Aragón, contaba entonces 8.400 habitantes. Sender repitió su experiencia de mancebo de botica en la farmacia de don Arturo López.

Por entonces se publicaban en Alcañiz el semanario conservador *Tierra Baja*, el republicano *Rebeldía* y el periódico liberal *El Pueblo*, en el que Sender publicó un poema titulado «Las nubes blancas». No faltaba implantación anarquista en la ciudad bajoaragonesa; de allí acudió una nutrida representación al congreso de la C.N.T. celebrado en 1919 en el Teatro de la Comedia de Madrid. Ramón J. Sender se refiere en *Crónica del alba* a la existencia del movimiento libertario en Alcañiz.

Llegaron los exámenes de fin de curso y Sender aprobó las dos asignaturas pendientes. El 18 de junio de 1918 ya era bachiller. Pero aún le quedaba otra asignatura por vivir: Madrid. Quería a toda costa conocer al Rey y a las personalidades de la capital. Y alejarse aún más de la disciplina férrea de su padre.

TENTAR LA CORTE

Cuando Ramón J. Sender llegó a Madrid se vivía una época de transformaciones y crisis sociales. La influencia de la revolución rusa prendía en intelectuales y obreros, y se aceleraba la descomposición del sistema de la Restauración. En ese momento histórico se alzaban las voces en mítines o discursos y no faltaban revistas que reflejaban el descontento imperante. Como *España*, primero bajo la inspiración de Ortega y Gasset y, luego, bajo la dirección de Luis Araquistain.

⁸ Ramón J. SENDER, «Carta a José Vergés», 2 de diciembre de 1979. Vergés era entonces director de Ediciones Destino.

⁹ Vid. Charles L. KING, *An Annotated Bibliography, 1928-1974*, Metuchen, N. J., The Scarecrow Press, 1976, ficha 3, p. 2. Asimismo, ficha 2, p. 2 y ficha 6, pp. 4-5.

Dentro de ese contexto, el Ateneo resultaba ser lugar de discusión y de encuentro de los prohombres de la política, las artes y las letras, que buscaban eco en una de las instituciones más influyentes en la vida cultural y política del país. Lo presidía entonces Ramón Menéndez Pidal. En el Ateneo, el curioso Sender encontró libros con que colmar su pasión por la lectura, personajes ilustres que observar y una mesa para escribir. Se acercó a la Universidad con intención de cursar estudios superiores, pero las aulas tuvieron que ser cerradas a causa de una devastadora gripe. No llegó a examinarse, aunque retuvo en el recuerdo las clases de Lógica Fundamental impartidas por Julián Besteiro.

Tentó suerte nada menos que en diarios como *España Nueva*, *El País*, *La Tribuna*, en los que firmó con el seudónimo «Lucas La Salle». ¿Tendría que ver la elección de este nombre con alguna simpatía por la figura de Fernando Lassalle, pionero del socialismo alemán? En *España Nueva*, el joven Sender terció con un artículo titulado «El triunfo de Galileo» en la famosa polémica surgida con motivo de la intervención del Rey en la consagración de España al Sagrado Corazón en el Cerro de los Ángeles. Firmó varios artículos más, entre los que destaca una serie de cinco, que, bajo el epígrafe «Absurdos de la vida social», publicó *España Nueva* a partir del 11 de junio de 1919. Pero la censura fue tan expeditiva que dos de ellos sólo mostraron título y firma dentro de un escandaloso espacio en blanco. Sender se enfadó, si nos atenemos al quinto texto de la serie; tras encararse con el censor, le tendió una trampa en forma de soneto acróstico corrosivo. Las iniciales de los versos componían esta frase: «Irás al patíbulo». El destinatario no era el censor. Era el Rey:

Inspirado en la historia de los mundos,
 Rompiendo, por absurdos, mis ensueños,
 Abro mis ojos tuertos y pequeños
 Sobre el haz de tus mil rayos fecundos.
 Aborrezco los líos tremebundos,
 Locos y ternes de Lassalle el fiero,
 Poniendo a vuestras plantas rey y clero.
 Aunque malo este ripio gemebundo,
 Tomadle en vuestras manos sacrosantas,
 Y vos, rey, a quien mi voz dirijo,
 Bendecidle. Y tú, lira, que cantas
 Una y mil veces los vicios y las glorias,
 La voz levanta mientras yo me aflijo
 ¡Oh, dulces cantos los de tus memorias!¹⁰

¹⁰ *España Nueva* [Madrid] (27 de junio de 1919), 3.

El soneto estuvo expuesto antes de ser publicado en un árbol de la Casa de Campo, donde se introdujo Sender saltando una tapia. Allí lo escribió y su intención era que lo leyera el Rey. «El soneto podía ser malo y confuso –no lo recuerdo–, pero la amenaza estaba clarísima y no podía ser más terrible. El Rey no me había gustado y tenía que dejar constancia de ese importante hecho». ¹¹ También le publicó *España Nueva* un artículo titulado «Leiba Bronstein», en el que simula un encuentro con este personaje –Trotsky– en Madrid.

En *El País* apareció el 14 de junio de 1919 un poema de Sender dedicado a Rosa Luxemburgo con motivo de cumplirse cinco meses del asesinato de esta revolucionaria alemana, ¹² y el 6 de junio de ese año *La Tribuna* publicó un cuento suyo titulado «Las brujas del Compromiso», cuya acción transcurre en Caspe. Con el dinero cobrado por esta colaboración invitó a comer al escritor Ledesma Miranda y a Nicolás López Reblet, compañero suyo en el Instituto de Zaragoza y residente en Madrid por razón de estudios.

En la capital, como antes en Zaragoza y Alcañiz, Sender ejerció como mancebo de botica. Su patrón fue don Toribio Zúñiga Cerrudo, bejarano ilustre, que dirigía una revista titulada *Béjar en Madrid*, con un rincón literario al que fue invitado el ilustrado mancebo. Aquí publicó Sender dos poemas –«Paz» y «Diciembre»– y unos dibujos de ilustración para un cuento del doctor Zúñiga, cuya vocación literaria ha sido brillantemente correspondida por la pluma de su hijo Juan Eduardo Zúñiga, autor, entre otras, de la espléndida novela *Largo noviembre de Madrid*. Sender se ayudó también colaborando en el texto de las historietas de «Cocoliche» y «Tragavientos», dibujadas por Rojo en la revista *Charlot*. Con todo, la audacia del joven escritor, lejos de casa y sin estabilidad económica, comportó privaciones y sacrificios. A veces se vio obligado a dormir al raso en el Retiro o en otros parajes. En un banco frente al Ministerio de la Guerra lo encontró una mañana Luis Buñuel. El calandino lo despertó y le dio dos pesetas para que fuera a desayunar. Un día, avanzado el verano de 1919, se encontraba Sender en el Ateneo cuando notó que alguien le tocaba en el hombro. Era su padre. Se lo llevó a Huesca.

¹¹ Ramón J. SENDER, «Prólogo» a 1909-1920: *La pérdida del reino*, textos de Pere GIMFERRER, en *Imágenes y recuerdos*, Barcelona, Difusora Internacional, 1979, pp. 12-13.

¹² *El País* [Madrid] (14 de junio de 1919), I. Patrick COLLARD, en su excelente libro *Ramón J. Sender en los años 1930-1936. Sus ideas sobre la relación entre literatura y sociedad*, Gent, 1980, p. 38, nota, se refiere a un poema en homenaje a Rosa Luxemburgo publicado en *El País* el 26 de enero de 1929 y firmado por José G. Ubieta, seudónimo, según él, de Ramón J. Sender. Se basa en que Sender habla en *Crónica del alba* de que escribió un poema homenaje a la luchadora alemana. Es así, pero, como ya hemos expuesto, lo hizo con el seudónimo de Lucas La Salle, habitual en él durante su primera estancia en Madrid. Entonces, ¿el poema firmado por José G. Ubieta es suyo? ¿Fue éste otro seudónimo de Sender? No me consta. Eduardo Guzmán, periodista y coetáneo de Ramón J. Sender, me dijo en conversación mantenida en su casa el 3 de diciembre de 1989 que hubo un poeta apellidado Ubieta que por aquellos años solía publicar en los periódicos denominados «sapos», es decir, periódicos oficialmente desaparecidos, pero de los que se editaba un puñado de ejemplares para cobrar anuncios y subvenciones convenidos con organismos oficiales o grandes empresas.

«AQUEL CHICO DE HUESCA»

La familia de Ramón J. Sender se trasladó a Huesca en el verano de 1919. Don José había sido nombrado secretario de la Cámara Oficial Agraria; luego fue gerente de la Asociación de Labradores y Ganaderos del Alto Aragón. Esta asociación creó una publicación titulada *La Tierra*, a la que se incorporó el joven Sender. *La Tierra* se convirtió en diario el 1 de julio de 1921. Don Manuel Banzo Echenique fue su primer director; Ramón J. Sender fue nombrado redactor jefe. Tenía veinte años de edad.

Uno de los redactores era José María Lacasa Escartín, amigo y corresponsal de Sender durante el exilio de éste. Además de *La Tierra*, salían a la calle *El Porvenir*, diario antiliberal, y *El Diario de Huesca*, portavoz de los liberales oscenses, que controlaban en buena parte los hilos de la política provincial. Debí de desconocerlo un mal informado Pío Baroja, que viajó a Huesca con el fin de presentarse como candidato republicano por el distrito electoral de Fraga en las elecciones de febrero de 1918. De su fallida experiencia dejó constancia en *Las horas solitarias*.

Sender se dedicó afanoso a *La Tierra*. Lo mismo escribía una crítica de teatro que la crónica de una sesión municipal, o redactaba extensos reportajes sobre las visitas de propaganda que a los pueblos de la provincia realizaba la plana mayor de la asociación propietaria del diario. Sender, gran amante de la provincia, recogió en algunos reportajes las impresiones de sus viajes. Quiero destacar al respecto los escritos con motivo de sus visitas al cenobio de San Cosme y San Damián, en el Somontano oscense, y a la histórica villa de Alquézar. El primero, publicado en *La Tierra* los días 28, 29 y 30 de junio de 1922, le sirvió de base para un trabajo que, bajo el lema «Vindicta», envió a la revista *España automóvil y aeronáutica*, en la que fue publicado el 21 de noviembre del mismo año. El dedicado a Alquézar vio la luz en *La Tierra* el 26 de enero de 1922. Remodelado, lo envió también a *España automóvil y aeronáutica*, que lo publicó el 30 de septiembre. Obtuvo el tercer premio en un concurso convocado por esta revista.¹³

Aparte de la labor redaccional, Ramón J. Sender desarrolló una interesante creación literaria. A lo largo de enero, febrero y marzo de 1922, y con el seudónimo de «Lord Wais», publicó un folletón de seis capítulos titulado «El alma de la llanura gris», en el que apunta ya unos estimables conocimientos pictóricos. A lo largo de 1922 escribió cuatro cuentos breves: «La leyenda del retablo», «Sol de diciembre», «Estrellitas de verbena» y «Un poema de amor». Este último, que con el título de «Marta» fue publicado más tarde en *Lecturas*, lleva el hilo romántico de la narración a través de los tres tiempos de la sonata *Claro de luna* de Beethoven, resonancias románticas ya marcadas en 1920 en el cuento «Schumann y Eolo», publica-

¹³ Agradezco a José Domingo Dueñas el haberme proporcionado los dos artículos de Sender aparecidos en *España automóvil y aeronáutica*.

do en *Mi revista*, que Sender sitúa en tierra taustana. No sorprenden esos apuntes musicales en el joven Sender, sin duda ambientado en el piano de Fernina Atarés –excelente pianista y madre de Antonio y Carlos Saura– o en el de Isabelita Ferrer, dos amigas suyas en la Huesca de los años veinte. En cuanto a «Sol de diciembre», que luego levemente retocado enviaría Sender a la revista *Lecturas*, tal vez está inspirado en la residencia de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Huesca.

Varios son los poemas de Sender publicados en *La Tierra*, como los titulados «Capricho», «El Corpus en la aldea» o «Gesta de los Pirineos». Este último, en realidad, fue escrito para un concurso de poesía convocado por *Heraldo de Aragón*. Sender ganó el premio y el poema –dedicado a Valle Inclán– vio la luz en el diario zaragozano el 2 de enero de 1923. Al día siguiente lo publicó *La Tierra*. «Yo era muy joven –escribiría Sender muchos años más tarde– y ese premio me estimuló a seguir por la senda que después ha marcado y definido mi destino». ¹⁴ También se asomó al género dramático. En el curso 1919-1920, los alumnos de la Escuela Normal de Magisterio de Huesca interpretaron una comedia suya titulada *Mariposuela*. La función fue organizada en beneficio de los niños del Hospicio. ¹⁵

Sender sintió mucho la muerte de su abuelo paterno, don José Sender Torres, acaecida el 8 de enero de 1922. Tenía 92 años de edad. Ataviado con el clásico traje aragonés, era un hombre de una sabiduría natural y una honradez que Sender ha destacado más de una vez a lo largo de su obra. A él se refiere, por ejemplo, en el artículo «My grandfather was a Mountaneer». ¹⁶ Aunque en él habla Sender de este abuelo atribuyéndole algún apellido de su rama materna, en realidad se trata de don José Sender Torres. Al abuelo materno no lo llegó a conocer. A pesar de que su familia «pertenece a la modosa y modesta clase media, el entierro de mi abuelo fue apoteósico –escribe Sender–. Mi abuelo se habría extrañado y reído de todo aquello». ¹⁷ La excelente consideración social que gozaba el padre del escritor y los oficios de un clérigo pariente de la familia –mosén Joaquín Borrel– fueron determinantes en un esplendor funerario que habría sorprendido al viejo campesino. Unos años más tarde –el 7 de abril de 1928– moría también en Huesca doña Andrea Garcés; la muerte de su madre afectó sobremanera al joven escritor.

El 1 de agosto de 1922 Sender entró en caja, por lo que se encontró en situación de cumplir el servicio militar. Se acogió como estudiante a la Real Orden

¹⁴ Ramón J. SENDER, «Reanudar una antigua relación», *Heraldo de Aragón* [Zaragoza] (23 de junio de 1974).

¹⁵ Sobre esta etapa de Sender, *vid.* Roger DUVIVIER, «Las mocedades de Ramón J. Sender en el periodismo altoaragonés: Índole e hitos de su actuación en *La Tierra*», en Mary S. VÁSQUEZ (ed.), *Homenaje a Ramón J. Sender*, Newark, Delaware, Arizona State University (Hispanic Monographs), Juan de la Cuesta, 1987, pp. 25-46.

¹⁶ Ramón J. SENDER, «My grandfather was a Mountaneer», *Harpers's Magazine*, 14 (marzo de 1940), 377-379.

¹⁷ Ramón J. SENDER, *Segundo solanar y lucernario*, Zaragoza, Ed. Heraldo de Aragón, 1981, p. 150.

Circular de 27 de diciembre de 1919 sobre organización provisional de la oficialidad y clase de complemento y, como soldado voluntario de un año, se dispuso a cumplir con la patria. Admitido en enero de 1923 en el Regimiento de Infantería de Valladolid número 74, en la revista de febrero causó alta en la 4.ª Compañía del tercer Batallón del Regimiento de Infantería de Ceriñola número 42. El 23 de febrero de 1923 salió para Melilla con el fin de incorporarse a dicho Regimiento. En Huesca quedaba su familia. Y el escenario de una etapa fundamental de su vida que nunca olvidó. «Cualquiera que sea mi suerte en el lugar bueno o malo a donde me lleve –escribió Sender a su amigo Lacasa– me gusta pensar que siempre seré aquel chico de Huesca un poco tonto y un poco loco de los años veinte».¹⁸

EN LAS TIERRAS DE IMÁN

El 26 de marzo prestó juramento de fidelidad a la bandera. Y, acogido a la Real Orden Circular de 27 de diciembre de 1919 ya mentada, previa solicitud y examen, fue promovido, sucesivamente, a cabo, sargento y suboficial de complemento; este último empleo, con antigüedad del 1 de diciembre de 1923. El 31 de enero de 1924 pasó a suboficial en licencia ilimitada y marchó a Huesca. Allí vivió hasta que el 27 de marzo fue autorizado a cambiar su residencia a Madrid.¹⁹ Pronto se trasladó a la capital para incorporarse al diario *El Sol*.

En la primera semana de junio de 1923 Abd-el-Krim atacó la concentración española de Tizzi-Azza, llave de las posiciones españolas de la comandancia de Melilla; en la acción murió el teniente coronel Valenzuela, jefe de la Legión. Más adelante, en el cerco a Tifaruit se reprodujo un choque tan sangriento como el habido en Tizzi-Azza. Las fuerzas españolas, mandadas por el general Fernández Pérez, doblegaron al enemigo. En el levantamiento del cerco destacó el Regimiento de Infantería de Ceriñola 42. Eran los últimos días del mes de agosto de 1923. Faltaban pocas jornadas para el golpe de Primo de Rivera. Estas experiencias bélicas, conocer el lugar donde se produjo el desastre de Annual dos años antes y la información recogida *in situ* de testigos de esa derrota le supusieron a Sender una espléndida documentación para su novela *Imán*. Como lo fue el barrio melillense de Cabrerizas Altas –en el que estaba instalado el cuartel del Regimiento de Ceriñola– para su narración de idéntico nombre.

Era habitual en Sender colaborar en publicaciones de los lugares donde residía. En esta ocasión, escribió en el diario melillense *El Telegrama del Rif*, del que era propietario-director Cándido Lobera. Fueron diez los artículos publicados; ocho

¹⁸ Ramón J. SENDER, «Carta a José María Lacasa», 6 de octubre de 1960.

¹⁹ Los datos relacionados con el servicio militar de Sender están tomados de su expediente militar, depositado en el Archivo General Militar (Segovia).

bajo el epígrafe «Arabescos» y dos –los últimos– con el antetítulo «Carnet de un soldado». En ellos se recogen las experiencias y observaciones de un escritor joven, en el que ya se nota el oficio periodístico adquirido en su andadura oscense. El primer artículo apareció el 28 de abril de 1923, y el último, el 29 de enero de 1924, cuando sus días en Marruecos ya estaban contados.

EN LA ÉLITE DEL PERIODISMO

Vuelto del servicio militar, Sender se entrevistó en Madrid con don Nicolás María de Urgoiti, fundador de *El Sol*; a principios de abril de 1924 el joven periodista ingresaba en la plantilla de este importante diario, que en aquel momento se estaba distanciando de la política de Primo de Rivera, cuyo régimen había acogido con benévola expectativa.

En *El Sol* Ramón J. Sender cubrió una primera etapa anónima; alcanzó un éxito profesional con sus reportajes sobre el famoso «crimen de Cuenca». El 11 de marzo de 1926 decía *El Sol*: «Nuestro compañero (Ramón J. Sender) ha obtenido un triunfo personal en su labor y ha ofrecido a los lectores de *El Sol* una información completa de lo sucedido, desvaneciendo las dudas que existían sobre la identidad de Grimaldos y poniendo de relieve la inocencia de los que sufrieron todas las torturas al ser considerados como autores de un repugnante crimen».²⁰ Fruto de esta información de primera mano fue su novela *El lugar de un hombre*.²¹

En *El Sol* había una sección titulada «Información general de toda España», que a partir del 15 de enero de 1925 fue potenciada con unas «Notas de redacción» que recogían noticias de las diversas regiones de España. En las «notas» –no firmadas– relacionadas con Aragón, se veía la mano de Sender. Por ellas desfilaron informaciones referidas a la construcción de unas escuelas en Chalamera (su pueblo natal), a la iniciativa de un edil zaragozano en favor de la reedificación de la derribada Torre Nueva, a la erección en Graus de un monumento a Joaquín Costa, a la mejora de las comunicaciones con Albarracín. No dejó Sender de estar atento a las noticias relacionadas con personalidades de la región; en este sentido, destacan, por ejemplo, las puntuales necrologías sobre Julio Cejador o Luis López Allué, escritor oscense.

En varios artículos, con firma, se ocupó Sender del Altoaragón; en uno de ellos, «Del Alto Aragón. La montaña y la tierra baja», apunta una de sus claves

²⁰ *El Sol* [Madrid] (11 de marzo de 1926), 8.

²¹ Esta novela fue publicada primero con el título de *El lugar del hombre* en México por la editorial Quetzal en 1939. En 1958 la editó C.N.T., también en México, con el título de *El lugar de un hombre*. En esta edición definitiva, aparte de la modificación en el título, hay otros cambios. Por ejemplo, la madre de Sabino no se suicida, como ocurre en la edición de 1939. Con los datos del «crimen de Cuenca» Sender combina la circunstancia, aplicada al protagonista, de que en su pueblo hubo también un campesino desaparecido. Vid. Marcelino C. PEÑUELAS, *Conversaciones con R. J. Sender*, Madrid, Magisterio Español, 1970, p. 120.

antropológicas aragonesas que reiteró en posteriores ocasiones. En la sección «Revista de libros» de *El Sol* no faltó tampoco su crítica a obras de autores aragoneses como Ricardo del Arco, el ya mentado López Allué, Seral y Casas, o el hispanista francés, maridado con mujer oscense, Adolphe Falgairolle.

Sin embargo, en lo que más se prodigó Sender en esa sección fue en la crítica de libros de autores hispanoamericanos, como los argentinos Ghirardo y Quiroga, los mejicanos Calles y González Martínez, los venezolanos Blanco Fombona y Rómulo Gallegos o el guatemalteco Miguel Ángel Asturias... Entrevistó, entre otros, a Enrique Larreta, al embajador chileno Ríos Gallardo o a nuestro Américo Castro, tras regresar de un viaje a América en enero de 1929. Esta dedicación periódica a temas hispanoamericanos se complementó con su función de secretario de la Sección Iberoamericana del Ateneo de Madrid y con la redacción de libros como *El problema religioso en Méjico* (1928) y *América antes de Colón* (1930).²²

Cuando en junio de 1926 se produjo el pronunciamiento dirigido por el general Aguilera –la «Sanjuanada»–, Sender se trasladó a Valencia con el fin de recabar información confidencial para *El Sol*. Con idéntica misión actuó a primeros de septiembre en el conflicto entre Primo de Rivera y el Arma de Artillería, partidaria de la escala cerrada de ascensos –solamente se debería ascender por rigurosa antigüedad y no por otros criterios–, a la que se oponía el general. Hubo graves incidentes en la Academia de Artillería de Segovia y en la ciudadela de Pamplona, donde murieron un teniente, un sargento y un soldado. El día 5 se declaró en toda España el estado de guerra; se suspendió de empleo y sueldo a todos los jefes y oficiales de Artillería, se relevó a todos los jefes, oficiales y soldados del Ejército de la obligación de obedecer a los jefes y oficiales de la Escala activa de Artillería... Sender, con menos fortuna que en la «Sanjuanada», fue detenido y encarcelado el día 6.

El 29 de septiembre, festividad de San Miguel y onomástica del general Primo de Rivera, éste invitó a tomar unas copas de jerez a los periodistas que habitualmente cubrían la información en Presidencia del Gobierno. En nombre de sus compañeros, José Losada de la Torre, redactor de *ABC*, solicitó al general que se concediera a Ramón J. Sender la libertad provisional. Primo de Rivera prometió que expresaría al capitán general de Madrid –Julio Ardanaz Crespo– esa petición en favor del periodista encarcelado.²³ Una prueba de la eficacia de la gestión es

²² La crítica de Sender en *El Sol* de libros o trabajos sobre temas latinoamericanos, o bien de escritores latinoamericanos sobre temas diversos, es considerable, lo que constituye una labor sobre América que añadir a su importante producción sobre aquellas tierras durante su exilio. Un libro que encantó a Sender en su juventud fue *La gloria de don Ramiro* (1908), de Enrique LARRETA, según me ha comentado más de una vez doña Asunción Sender, hermana del escritor.

²³ Vid. «Bajo la Dictadura. El jefe del gobierno habla de los periódicos, de la Asamblea y del discurso que ha de pronunciar en Salamanca», *El Sol* [Madrid] (30 de septiembre de 1926), 8.

que el 9 de octubre volvieron a aparecer en *El Sol* las «Notas de redacción» sobre temas aragoneses –que, como ya apunté, muy probablemente escribía Sender–, que no habían salido a lo largo del mes de septiembre y primeros días de octubre. Es probable que también fuera de Sender una referencia sobre la segunda serie de *Figuras aragonesas* de Ricardo del Arco aparecida en la «Sección de libros» de ese diario el 24 de octubre. Finalmente, encontramos a Sender entre los asistentes al banquete celebrado en honor a Joaquín Arderíus el 17 de ese mismo mes con el fin de celebrar el éxito de su novela *La duquesa de Nit*. Estuvieron también presentes, entre otros, Cansinos-Assens, Díaz Fernández, Ledesma Miranda, Acevedo, Montero Alonso...²⁴ Sender recordaría muchos años más tarde que en la cárcel Modelo estuvo como en un «sanatorio de lujo». La Asociación de la Prensa le mandaba la comida del famoso restaurante Molinero. Engordó cuatro kilos.²⁵ Era entonces presidente de dicha asociación el periodista, escritor y ex ministro José Francos Rodríguez. Cuando un año más tarde este veterano periodista escribiera –a sus sesenta y cinco años– su libro *Contar vejezes*, Ramón J. Sender se ocuparía de esta obra en *El Sol* y trataría al señor Francos Rodríguez como «gacetillero ilustre y venerable». De su experiencia en la cárcel Modelo Sender hablaría en su libro *O. P.* (1931).

No solamente en esta ocasión tuvo Ramón J. Sender dificultades con la policía. Escribe Fernando Castán Palomar que, perseguido por ésta y reclamado por varios juzgados «por delitos de lesa Majestad», Ramón J. Sender tuvo que mantenerse oculto, escribiendo entonces y publicando poco después *El Verbo se hizo sexo*. «Sender –añade Castán– ha hablado con desdén de esa obra de la que culpa a la brigada político-social, que le obligó a escribir bajo el apremio económico «cualquier cosa para el editor».²⁶ *El Verbo se hizo sexo* salió a la calle en pleno verano de 1931.

DECANTACIÓN A LA IZQUIERDA

Aunque la colaboración de Ramón J. Sender en *Lecturas* se mantuvo hasta 1927 –año en que apareció allí su narración «Aquella muchacha del volante»–, sus ideas políticas en la frontera de los años treinta requerían otro tipo de publicaciones. Así, en 1930 vieron la luz cuatro trabajos en *Nueva España*, revista de izquierda, de los que cabe destacar uno sobre Valle Inclán y otro, «Reorganización seudocívica de la picardía», en el que señala que «todo español nuevo abominaría ya definitivamente de la política del 27 y del 21 [...] Esta generación huye de la vieja

²⁴ Vid. Ramón J. SENDER, «Tres banquetes. A Joaquín Arderíus», *El Sol* [Madrid] (19 de octubre de 1926), 12. Vid. también LUZ CAMPANA DE WATTS, *Ramón J. Sender. Ensayo Biográfico-Crítico*, Buenos Aires, Ayala Palacio Ediciones Universitarias, 1989, pp. 204-205.

²⁵ Vid. José Luis SALADO, «Los nuevos. Ramón J. Sender engordó cuatro kilos en la cárcel (Entrevista)», *Heraldo de Madrid* [Madrid] (15 de mayo de 1930), 8.

²⁶ Fernando CASTÁN PALOMAR, *Aragoneses contemporáneos*, Ediciones Herrerin, 1934, pp. 497-498.

vida española». ²⁷ Esta postura se trasluce en un escrito firmado por él y otros jóvenes escritores en abril de 1929, en el que se dice que es necesario que los intelectuales españoles, muy particularmente los jóvenes, definan sus diversas actitudes políticas y salgan del apoliticismo «que les ha llevado a desentenderse de los más hondos problemas de la vida española». Y convocan a todos los hombres «nuevos» de España con el fin de hacer realidad el nacimiento de un partido fuerte y desinteresado. «Un grupo de genérico y resuelto liberalismo». Acuden a Ortega y Gasset, un hombre de «eficaz ideología porvenirista», para solicitar su «dirección y apoyo, y reclamar su indispensable consejo». La respuesta de Ortega fue firme y alentadora. ²⁸

En ese mismo año, 1929, Ramón J. Sender mantuvo su primer contacto en Madrid con la C.N.T. Sus interlocutores fueron Progreso Alfarache y Juan Peiró. Sintonzó con ellos, se integró luego en el grupo anarquista «Espartaco» y el 31 de agosto de 1930 comenzaba a colaborar en *Solidaridad Obrera*, órgano de la Confederación Nacional del Trabajo y portavoz del Comité Regional de Cataluña. Entre otros escritos, firmó habitualmente una columna titulada «Postal política». El 2 de julio de ese año apareció su última crítica de libros en *El Sol*.

Casi a la par que comenzó a escribir en *Solidaridad Obrera*, Sender inició su colaboración en *La Libertad*, diario republicano e izquierdista, con la diferencia de que, mientras en el periódico libertario se centraba en temas sociopolíticos y cuestiones relacionadas con la marcha del movimiento anarquista, en *La Libertad* firmaba artículos de más amplios registros y superior elaboración. Fruto de estos artículos fueron siete libros, un folleto y la colaboración en un libro en el que también participaron Jarnés y Baroja, entre otros. La firma de Sender apareció por primera vez en *La Libertad* el 11 de septiembre de 1930 en el primero de una serie de diez artículos sobre teatro; con éstos y otros inéditos, compuso el libro *Teatro de masas*, en el que aboga por un teatro que sintonice con los auténticos problemas de las masas con el fin de penetrar y transformar la realidad.

Tres de sus artículos publicados en *La Libertad* en marzo y abril de 1931 pasaron a formar parte de *O. P.*, y con cuarenta de los aparecidos en ese diario —más diecisiete inéditos— compuso *Proclamación de la sonrisa* (1934). ²⁹ Bajo el epígra-

²⁷ Ramón J. SENDER, «Reorganizaciónseudocívica de la picardía» *Nueva España* (15 de marzo de 1930), 17.

²⁸ Texto recogido en José ORTEGA Y GASSET, *Obras completas*, Madrid, Alianza Editorial-Revista de Occidente, 1988, t. 11, pp. 102-107.

²⁹ Vid. sobre este libro el sugerente trabajo de José-Carlos MAINER, «*Proclamación de la sonrisa* (1932): Una crónica de los años inciertos», *Turia*, 2-3 (1986), 17-23. En este libro ya muestra Sender una agudeza sobre la crítica de libros y escritores que le acompañaría después. Vid. José-Carlos MAINER, «Prólogo. Resituación de Ramón J. Sender», en *Ramón J. Sender. In memoriam. Antología crítica*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» y Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1983, p. 10, y también María Francisca VILCHES DE FRUTOS, «Ramón J. Sender, como crítico literario (1929-1936)», *Revista de Literatura*, 89 (1983), 74-94. Respecto a la producción periodística de Sender en aquel tiempo, vid. José Domingo DUEÑAS LORENTE, «Obra periodística de Ramón J. Sender (1924-1936)», *Argensola*, 100 (1986), 5-58. Ramón J. Sender perteneció a la Agrupación Profesional de Periodistas, dato éste que me dio don José Altabella, mi profesor de «Historia del Periodismo».

fe «La cuestión religiosa» vieron la luz asimismo en ese periódico cinco artículos a lo largo de los meses de enero, febrero y marzo de 1932; con ellos formó el folleto titulado *La República y la cuestión religiosa* (1932).

A principios de 1933 se produjo la famosa insurrección de Casas Viejas. La represión por parte de la guardia civil y los guardias de asalto fue terrible. Sender se dirigió al escenario de los hechos junto con el periodista Eduardo de Guzmán. Éste para *La Tierra* de Madrid y Sender para *La Libertad*, escribieron documentados y estremecedores reportajes. Los veintiún artículos de Sender fueron la base de su libro *Casas Viejas* (1933) y de *Viaje a la aldea del crimen* (1934), que amplía y completa al anterior.

Invitado por la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios, Ramón J. Sender marchó a Moscú para asistir a la Olimpiada de Arte Revolucionario. Era el mes de mayo de 1933. Desde la capital de la Unión Soviética envió sus impresiones a *La Libertad*. Con este material compuso su libro *Madrid-Moscú* (1934). Al abandonar la Unión Soviética, Ramón J. Sender dirigió una carta a los miembros de la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios en la que se perfila su postura tras la visita a este país: «Después de todo lo que aquí he visto, no hay razón para que un intelectual esté indeciso. En la trinchera hay un uniforme y un fusil más. Al llegar aquí era un intelectual. Hoy es un soldado del frente de lucha y de la edificación socialista el que os deja».³⁰ Ya antes, en enero de 1933, en carta dirigida a *Mundo Obrero*, señalaba que, pese a sus reticencias a militar en el Partido Comunista, ello no obstaba para que «en lo fundamental esté a vuestro lado y luche contra el enemigo capitalista y burgués». Distanciado de los libertarios, estaba claro que Sender era ya, según diría él, un «simpatizante fogoso y ruidoso» de los comunistas.³¹

En los primeros días de 1934 salía a la calle *La Lucha*, diario que, si bien confesaba no se debía «orgánica y disciplinadamente a ningún partido», estaba en la órbita del P.C.E. Lo dirigió durante el primer mes Ramón J. Sender. Partidario del frente único entre comunistas, socialistas y anarquistas, *La Lucha* fue repetidamente multado y secuestrado. El 9 de febrero se hizo cargo de su dirección el diputado comunista Cayetano Bolívar.

Otra publicación dirigida por Sender fue *Tensor*, revista de «información literaria y orientación». Sólo aparecieron tres números, de agosto a octubre de 1935. Figuraban en la lista de colaboradores Altolaguirre, Espina, Cernuda, Rafael Alberti, Carranque y otros. De *Tensor* destacamos dos escritos: uno de Sender —«La

³⁰ La carta está fechada en Moscú el 4 de julio de 1933. Fue publicada en *Octubre*, 4-5 (1933), 6.

³¹ Ramón J. SENDER, «Otro espejo infausto», *Blanco y Negro* [Madrid] (24 de abril de 1976), 6. Dice que en *Tensor* sólo le ayudaba un escritor joven —César Arconada—, «miembro del Partido Comunista —al que yo nunca pertenezco, aunque fui un simpatizante fogoso y ruidoso—».

cultura española en la ilegalidad»– y otro redactado en colaboración por veinticuatro escritores titulado «Historia de un día de la vida española». Aunque iba sin firma, me consta que entre los autores figuraban Ildefonso Manuel Gil y el propio Sender. Similar experimento –en esta ocasión con firma– fue el de la publicación de la novela picaresca «Suma y sigue o el cuento de nunca acabar» en la revista *Línea*, en 1935. Entre los firmantes estaban Arconada, Pérez Ferrero, Sender...

El Ateneo era un lugar familiar para Ramón J. Sender. Ingresó como socio el 10 de junio de 1924 con el número 11.116. Luego, tras sucesivas bajas y altas, reingresó con el número 17.289 en enero de 1936. Fue asiduo de la biblioteca y de alguna tertulia, como la presidida por Valle Inclán, por quien sintió tanta devoción como reticencia hacia Unamuno. Sender conoció a Valle Inclán en el verano de 1926; fueron a cenar juntos con Balbontín y Giménez Siles, que hacían *El Estudiante*, revista que agrupaba a los más jóvenes y alborotadores enemigos de Primo de Rivera. Donde más conversó con él fue en la tertulia que el autor de *Luces de bohemia* presidía en la Granja del Henar. Sender, por el contrario, no asistió a la del café Pombo, con Gómez de la Serna como protagonista, ni a la de Ortega. Llegó a crear una; Cejador, Ledesma Miranda y, a veces, González Ruano, Arderús y Díaz Fernández eran los contertulios. Raro era entonces el escritor que no participaba en alguna de las numerosas tertulias que tenían normalmente como escenario los cafés madrileños.

EL «NUEVO ROMANTICISMO»

Los ya mentados Balbontín y Giménez Siles y otros jóvenes de mentalidad izquierdista crearon la revista *Postguerra* (1927-1928), que se convirtió en germen de editoriales como «Oriente» e «Historia nueva», a las que siguieron «Zeus» y «Cenit», entre otras. Estas editoriales contribuyeron a la publicación de libros con marcada intención social de los escritores que cultivaron la denominada «literatura de avanzada», que pretendía ser una contrapartida de la de vanguardia, elitista y deshumanizada. Arconada, Arderús, Benavides, Díaz Fernández y Sender, entre otros, se plantearon el papel comprometido que debía asumir el escritor con la sociedad. José Díaz Fernández vendría a sistematizar en su ensayo *El nuevo romanticismo* (1930) los principios en que debía basarse una literatura no sujeta al «arte por el arte». En «Zeus» publicó Sender su libro teresiano *El Verbo se hizo sexo* (1931), mientras que «Cenit» se inauguraba con *El problema religioso en Méjico* (1928), del propio Sender, con prólogo firmado por Valle Inclán en generoso apoyo a la nueva empresa, aunque la autoría correspondió a Giménez Siles, según documenta Gonzalo Santonja, o a Juan Andrade, según testimonio del profesor Pelai Pagés.³² En «Cenit» vieron la luz también *Imán* (1930), *O. P.* (1931) y *Casas Viejas* (1933).

³² Gonzalo SANTONJA en su libro *La República de los libros*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 40, escribe que Giménez Siles le confesó ser el autor del prólogo. El profesor Pelai PAGÉS, por su parte, me informó en conversación mantenida el 12 de marzo de 1992 que Juan Andrade le manifestó ser él el autor del referido prólogo.

Sender estuvo atento a las distintas iniciativas o actos revolucionarios protagonizados por los intelectuales de izquierda. En 1931 actuó como miembro de la Unión de Escritores Proletarios en un acto contra la reacción; más tarde, cuando en 1933 se organizó la Asociación de Amigos de la Unión Soviética, lo celebró en las páginas de *La Libertad*, lo mismo que en el mismo periódico manifestó su adhesión, «confiado e ilusionado», a la creación de la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios (A.E.A.R.). No faltó su firma en el «Manifiesto de la Asociación de Amigos de Nuestro Cine», que denunciaba el monopolio capitalista del cine. Ahora bien, cuando algunos amigos de Azaña, entre ellos el político catalán Lluhí i Vallescà, le sugirieron ir como embajador a Moscú, lo desechó inmediatamente, dado que no se encontraba con las cualidades que deben adornar a un diplomático.

Arderius, Arconada y Ramón J. Sender estaban invitados al Primer Congreso de Escritores Soviéticos celebrado en Moscú en el año 1934, pero no pudieron asistir porque en aquel momento se hallaban privados de pasaporte; sí asistió Rafael Alberti, quien en su discurso recordó a los escritores españoles «iniciadores de una literatura de carácter social, prácticamente sin precedentes en nuestra patria». Meses después, en plena campaña antifascista y antinazi, se celebró en París el Primer Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura. Sender estaba invitado, pero tampoco acudió. En cambio, sí escribió a propósito de este congreso el ya citado artículo «La cultura española en la ilegalidad», en *Tensor*. «Ante el Congreso de París –señala– nosotros decimos: defendemos la cultura que aquí es ilegal, porque identificada con el progreso, lucha por alcanzar nuevas formas».³³

«El realismo en la novela» (*La Libertad*, enero de 1936), «La cultura y los hechos económicos» (*Orto*, marzo de 1932), «Literatura proletaria» (*Orto*, marzo de 1932) y «El novelista y las masas» (*Leviatán*, mayo de 1936) son variaciones sobre un mismo tema respecto de la postura de Sender sobre la relación entre literatura y sociedad. «La literatura social es lo nuestro», señalará, precisando que solamente en los trabajadores está vivo el sentimiento desinteresado de la humanidad.

PREMIO NACIONAL DE LITERATURA

A la altura de 1935, *Imán* ya había sido traducido a varios idiomas; lo mismo, aunque no tanto, ocurrió con *O. P.*, *Madrid-Moscú*, *Viaje a la aldea del crimen* o *Siete domingos rojos*. Su fama como escritor iba en aumento cuando fue galardonado con el Premio Nacional de Literatura-1935, por su novela *Mr. Witt en el Cantón* (1936). El tribunal estaba compuesto por Antonio Machado, como presidente, Pío Baroja, Pedro de Répide, José Montero Alonso y Ángel González Palencia. «No tuvimos duda en darle el premio a Sender», me confesó don José Montero Alonso.³⁴

³³ Ramón J. SENDER, «La cultura española en la ilegalidad», *Tensor* (agosto de 1935).

³⁴ Conversación mantenida el 21 de mayo de 1989.

Consecuencia de su alza en el mundo literario fueron las invitaciones que en aquellos años recibió para conferencias y otros actos. Así, el 12 de mayo de 1934, en el micrófono de la Feria del Libro, habló sobre «El libro encadenado» y un año después en idéntica ocasión disertó sobre «La ciudadela de la cultura».

Ramón J. Sender publicó en 1935 un drama social en un acto titulado *El secreto*, que fue muy representado. A primeros de 1936 entregó una comedia, *Las vacaciones de Satanás*, que estaba previsto la estrenaran en el Cervantes Milagros Leal y Salvador Soler. No fue así a pesar del interés de éste.³⁵ La dedicación de Sender al teatro se plasmó en la escritura de otras obras, como diremos después. O en la crítica, como la que hizo a *Yerma* de García Lorca, publicada en *La Libertad*, o en una carta abierta aparecida en el mismo diario en la que alababa *Nuestra Natacha* de Casona.

Con el triunfo del Frente Popular en febrero de 1936 daba un vuelco la vida política de la nación. Se creó la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, que recibió definitivo impulso una vez producido el levantamiento del 18 de julio. Días antes habían caído asesinados el teniente de la Guardia de Asalto José del Castillo y el diputado José Calvo Sotelo. Precisamente para el 13 de julio –día de la muerte de Calvo Sotelo– Sender había citado en su casa a Ricardo Gullón, quien en la revista *Literatura* –fundada por él e Ildfonso Manuel Gil– había escrito una crítica laudatoria sobre *Proclamación de la sonrisa*. Ildfonso Manuel Gil hizo lo propio sobre *La noche de las cien cabezas*; de este libro publicó también un capítulo *Literatura*, revista que fue muy generosa con Sender en un momento en que era tenido más por un escritor político que por un autor literario. Ramón J. Sender propuso a Ricardo Gullón realizar un viaje a la Unión Soviética. El interés cierto de Gullón –que el año anterior había visitado Alemania y deseaba contrastar ambos países– no se convirtió en realidad a causa del desarrollo de los acontecimientos.³⁶

En la famosa huelga de la Telefónica de julio de 1931, Ramón J. Sender conoció a una empleada de esta compañía con la que entabló amistad. Era una joven zamorana llamada Amparo Barayón, que antes de trasladarse a Madrid ya había ingresado en la Compañía de Teléfonos. Era una excelente mecanógrafa y tañía muy bien el piano. La amistad con Sender devino en una vinculación que les llevó a ser marido y mujer. En octubre de 1934 nació el primer hijo, Ramón; en febrero de 1936, Amparo alumbró una niña, Andrea. Vivieron en la calle Menéndez Pelayo,

³⁵ *Las vacaciones de Satanás* era una adaptación libre de la novela *Diario de Satanás*, de Andreiev. Años más tarde la publicó con el título de *El diantre*, México, Ediciones de Andrea, 1958, obra que luego incluyó en *Comedia del diantre y otras dos*, Barcelona, Destino, 1969. *Comedia del diantre* fue representada en el Teatro Club del diario *Pueblo* de Madrid en junio de 1973. Vid. *Pueblo* [Madrid] (28 de junio de 1973), 33.

³⁶ Conversación del autor con Ricardo Gullón (5 de diciembre de 1989).

frente al Retiro. Amparo, con nombre ficticio, era uno de los personajes de *Siete domingos rojos* (1932), la novela que recoge las luchas anarquistas del Madrid republicano y revela la postura un tanto crítica de Sender sobre la táctica de esos luchadores.

LLEGAN DÍAS TRÁGICOS

Cuando se produjo el alzamiento, Sender se encontraba veraneando con su mujer y sus hijos en San Rafael (Segovia). En el mismo chalet pasaban las vacaciones el director general de Montes, Victoriano Rivera, con su esposa e hijas. Al comprobar que sus vidas corrían grave riesgo, Sender y Rivera optaron por marcharse de allí. Ramón J. Sender, Victoriano Rivera y esposa cruzaron a pie la sierra del Guadarrama. En el chalet quedaron Amparo Barayón, sus hijos y la niñera, más las dos hijas del matrimonio Rivera y dos muchachas de servicio. En el ánimo de todos estaba el convencimiento de que el golpe militar sería sofocado pronto. Sender se incorporó en la sierra a las milicias. El director general de Montes y su esposa marcharon a Madrid.

Los acontecimientos bélicos fueron más largos y más trágicos de lo previsto. Pasados unos días, Amparo Barayón, con todos los niños y las muchachas, llegó a Zamora en busca de arropamiento familiar. Eran días de odio y oscuridad. Dos hermanos suyos, Antonio y Saturnino, habían muerto a manos de los fascistas. Ella intentó conseguir pasaporte para marchar a Portugal, pero se lo negaron. Al enterarse de la trágica suerte de su hermano Antonio, fue a protestar ante el gobernador militar de la plaza. El horizonte se le oscureció aún más a la mujer de un escritor revolucionario: fue detenida y encarcelada. El 11 de octubre era asesinada. Sus hijos quedaron en Zamora hasta que, previa gestión de su padre, fue a recogerlos la Cruz Roja Internacional. La dificultad de comunicación impuesta por las circunstancias bélicas impidió que Sender tuviera noticia sobre la suerte de su mujer e hijos hasta finales de diciembre de 1936. En algunos libros se ha referido a la tragedia de Amparo. En *Los cinco libros de Ariadna* bajo el recurso de la ficción y, en otros, como *Relatos fronterizos*, de forma explícita: «Me voy de mi patria porque tengo en Francia dos hijos que no saben hablar aún español ni francés [...] A su madre la habían matado porque no podían matarme a mí, que estaba al otro lado del frente, en Madrid».³⁷

Tras los primeros combates en la sierra del Guadarrama, Sender bajó a Madrid con el fin de pulsar el ambiente. Visitó la redacción de *La Libertad* y el cuartel del Quinto Regimiento, unidad militar organizada por los comunistas. Regresó al frente, luchó junto al pico de Cabeza Lijar, desde donde se ve San Rafael... Por

³⁷ Ramón J. SENDER, *Relatos fronterizos*, México D. F., Mexicanos Unidos, 1970, p. 114.

estas fechas escribió *Crónica del pueblo en armas*, historia de España para niños, en la que exalta la fuerza creadora del pueblo. Y por esos días, lejos de este frente, se produjo un acontecimiento trágico: el 13 de agosto era asesinado en Huesca un hermano de Sender, Manuel, alcalde que había sido de la ciudad durante la República. Militaba en el partido de Azaña. La propia policía le había sugerido que abandonara Huesca; él contestó que no esperaba nada malo, dado que no se consideraba responsable de cargo alguno. Se equivocó. Unos fascistas, sin juicio ni sumario, lo llevaron al paredón. Antes de morir pidió la presencia del canónigo oscense don José Puzo para que le escuchara en confesión. Al no ser localizado, le asistió espiritualmente mosén Francisco Caudevilla.³⁸ Las palabras de Sender sobre su hermano Manuel componen algunos de los pasajes más estremecedores de su amplia y variada obra.³⁹

En agosto de 1936 Ramón J. Sender se sumó a la gira que Cultura Popular realizó a la provincia de Córdoba. Sobre este viaje escribió en *El Mono Azul*, revista publicada por la Alianza de Escritores Antifascistas, y en *Milicia Popular*, órgano del Quinto Regimiento. En ambas colaboró varias veces. Sender participó asimismo en actividades de retaguardia: actos de agitación y propaganda en cines, teatros, cuarteles, hospitales... En la emisora del P.C.E. («P.C.E.-1»), por ejemplo, pronunció un discurso el 11 de septiembre de 1936 que tuvo gran resonancia.

Sender luchó también en el frente del Tajo. Integrada su patrulla en el Quinto Regimiento y ascendido al grado de capitán, intervino en el intento de recuperar Bargas, punto clave para acceder a Toledo. Sin embargo, los nacionales seguían avanzando hacia Madrid; el 23 de octubre la columna «Monasterio» ocupaba la línea Illescas-Esquivias-Seseña.

A mediados de octubre, el batallón «Amanecer» –Sender era capitán de una de sus compañías– fue relevado en el frente del Tajo y trasladado a Madrid para descansar y ser reorganizado. El 13 de octubre, la Banda de Música del Quinto Regimiento les ofreció un concierto y el 16 asistieron a la proyección *Tchpaief*, película que comentó Sender.

Nombrado Largo Caballero presidente del Gobierno el 4 de septiembre de 1936 –a su vez se reservó la cartera de Guerra–, decretó la militarización de las milicias populares y creó el comisariado general de guerra, cargo que ocupó Álvarez del Vayo. Otro paso importante para la formación del ejército popular fue la creación de las brigadas mixtas. En principio se formaron seis; de la primera fue nombrado comandante-jefe Enrique Lister. Se eligió Alcalá de Henares como lugar de concentración de esta Primera Brigada Mixta, de cuyo Estado Mayor fue designado jefe Ramón J. Sender.

³⁸ Conversación del autor con don José Puzo (verano de 1970).

³⁹ Una muestra se puede encontrar en: *Libro armilar de poesía y memorias bisiestas*, México D. F., Aguilar, 1974, pp. 369-372.

Ante el avance de las tropas franquistas hacia la capital de España, los mandos republicanos prepararon una ofensiva con el fin de recuperar Illescas, en plena carretera de Toledo a Madrid y a treinta kilómetros de esta ciudad. El 28 de octubre, víspera del ataque, Largo Caballero, en arenga dirigida a las fuerzas armadas, advirtió: «¡Ahora tenemos tanques y aviones, adelante camaradas del frente, hijos heroicos del pueblo trabajador! ¡La victoria es nuestra!» Y además alertó al enemigo al anunciar que «mañana 29 de octubre, al amanecer, nuestra artillería y nuestros trenes blindados abrirán el fuego contra el enemigo». En efecto, la llegada de armas y de asesores soviéticos infundió esperanzas al presidente del Gobierno.⁴⁰

SESEÑA

En Valdemoro, base de movimientos de la Primera Brigada Mixta, se quedó Sender al frente del aprovisionamiento, hospitales, depósitos de gasolina... Le disgustó que se le encomendara permanecer «en aquel puesto atendiendo mil pequeñeces que podía resolver mi ayudante». El ataque consistía en una ofensiva convergente sobre Illescas; con la mirada puesta en este objetivo, en un primer impulso había que desalojar de Seseña a las tropas nacionales. Comenzado el ataque, abrieron brecha quince tanques rusos, conducidos por tanquistas soviéticos, a los que al principio siguió la infantería. La falta de coordinación táctica entre tanques e infantería condujo a que fallara la operación. El 1 de noviembre, tras sangrientos ataques en todo el frente, cayó Valdemoro. Las puertas de Madrid estaban más cerca para las tropas de Franco.

En el transcurso del ataque, Sender dejó su puesto y se marchó a Madrid. «Sender –escribe Lister– calculando que yo no saldría del cerco en que el enemigo intentaba encerrarnos, cuando él se "replegó" a Madrid se fue a dormir tranquilamente a su casa y después de una noche de reposo se presentó al día siguiente en la comisaría del Quinto Regimiento luciendo las insignias de comandante que, decía él, yo le había dado antes de morir. Allí mismo fue degradado, que era lo menos que merecía, y allí quedó truncada su carrera militar». Luego añade Lister que Sender realizó otro "repliegue" hasta Barcelona y un par de semanas más tarde hasta París, donde "resistió" todo el resto de la guerra.⁴¹ Santiago Álvarez, comisario político del 4.º Batallón de la Primera Brigada Mixta, también ha escrito sobre la desaparición de Sender de aquel frente.⁴²

Asimismo, el comunista Vittorio Vidali –alias Carlos J. Contreras o «Comandante Carlos»–, uno de los fundadores del Quinto Regimiento, habla de esta huida y de cómo fue él quien degradó a Sender. Al día siguiente de la degra-

⁴⁰ Vid. *La marcha sobre Madrid*, Madrid, Servicio Histórico Militar, Editorial San Martín, 1982, p. 243.

⁴¹ Enrique LISTER, *Memorias de un luchador. Los primeros combates*, Madrid, G. del Toro, 1977, pp. 166-168.

⁴² Santiago ÁLVAREZ, *Memorias II*, Sada-A Coruña, Edición do Castro, 1986, p. 76.

dación «tuve noticia –añade Contreras– de que [Sender] había ido a Valencia y más tarde le señalaron desde Barcelona y desde París».43

Aunque Sender se ha referido al caso y ha puntualizado que no fue degradado ni tuvo altercados con nadie,44 tal vez sea en el texto siguiente donde se muestra más contundente. «Yo fui jefe de Estado Mayor de la Primera Brigada Mixta con él [Líster] –escribe– entre Pinto y Valdemoro (que no deja de tener gracia). Menos gracia tenía que quisiera fusilar a los mejores de mis amigos oficiales cuando la culpa del fracaso de la operación era de él. Yo salvé entonces sus vidas (alguno fue fusilado por él, más tarde, en lo de Belchite). Viendo la clase de sujeto que era, me di de baja con otros jefes y regresé a Madrid, dejando las posiciones como estaban antes del fallido ataque y una avanzadilla en Seseña».45

Por otra parte y a tenor de lo que escribe en *Contraataque* (1938), Sender participó durante las sangrientas jornadas de noviembre de 1936 con responsabilidades de mando.46 Y en relación con las palabras de Contreras en el sentido de que Sender fue visto en Barcelona y en París, aparte de esa referencia de *Contraataque*, pueden citarse estas palabras de Ramón J. Sender: «Yo escribí –afirma–, por sugestión de un verdugo estaliniano que decía llamarse Carlos J. Contreras, pero que en realidad era Vittorio Vidali, el obituario (de Durruti), atribuyendo a los fascistas españoles el disparo que mató a Durruti».47 Como es sabido, éste murió el 20 de noviembre de 1936 un día después de haber sido mortalmente herido frente al Hospital Clínico de Madrid. Tal vez se refiera Sender a la necrología aparecida, sin firma, en la página 1 de *Milicia Popular* en su edición del 22 de noviembre. Un día después, Carlos J. Contreras, comisario político del Quinto Regimiento, escribía también unas líneas en ese diario acerca de la muerte de Durruti. Finalmente, el *Boletín de la I Brigada Mixta* del 31 de diciembre dedica un artículo a Sender, dentro de la serie «Nuestros Jefes y Héroes», destinada a estimular a los milicianos proponiéndoles personajes dignos de ejemplo. La fecha y el medio en que este artículo se publica vienen a reforzar que Sender no desapareció del escenario bélico madrileño hasta que fue a recoger a sus hijos.48

43 Vid. «¿Degradación de Sender en 1936?», traducción de Donatella PINI y revisión de José PÉREZ NAVARRO, *Andalán*, 459-460 (1986), 31. El texto es de Carlos Contreras, publicado por primera vez por la profesora Pini. Vid. también «Degradazione di Ramón J. Sender durante la guerra civile spagnola? Una testimonianza inedita di Vittorio Vidali», de la misma profesora, *Storia Contemporanea*, XIX, 3 (giugno 1988), 477-502.

44 Ramón J. SENDER, «Prólogo» a *Los cinco libros de Ariadna*, Nueva York, Ibérica, 1957, p. XII.

45 «Carta de Ramón J. Sender», *ABC* (20 de noviembre de 1974), 35. Vid. Asunción SENDER GARCÉS, «Apéndice» al artículo de D. Pini (fragmento de su novela inédita *Escribe, hermanica, escribe*), *Alazet* [Huesca], 2 (1990), 151-153.

46 *Contraataque* es el libro en el que Ramón J. SENDER recoge su actuación en la guerra hasta finales de 1936. Cito por su primera edición española: Madrid-Barcelona, Ediciones Nuestro Pueblo, 1938, pp. 256-257.

47 Ramón J. SENDER, *Álbum de radiografías secretas*, Barcelona, Destino, 1982, p. 211.

48 Vid. Donatella PINI, «La degradación de Sender, un montaje», *Alazet* [Huesca], 2 (1990), 145-149. Ramón J. Sender, a lo largo de los meses de noviembre y diciembre de 1936, escribió varios artículos en *Juventud. Diario de la juventud en armas*. De los que he localizado, el primero, con el título «Hemos tenido dos días», apareció el 15 de noviembre, y el último, titulado «El intelectual en la trinchera», se publicó el 11 de diciembre.

RECUPERA A SUS HIJOS

Fue precisamente para finales de diciembre cuando Ramón J. Sender tuvo noticia del asesinato de su mujer en Zamora. Se trasladó a Bayona con el fin de gestionar, cerca de la Cruz Roja Internacional, la recuperación de sus hijos. En esta ciudad conoció a una joven vasca, Elixabete Altube, exiliada con unos familiares. Poco después contrajeron matrimonio en Barcelona. Se instalaron en Pau, con Ramón y Andrea, los hijos de Sender. «Alquilamos un piso en el boulevard Bocanegra –recuerda Elixabete–. En la amplia galería, Ramón me dictó *Contraataque*. Vivían con nosotros dos muchachas aragonesas llamadas Victoria y Victorina. Victoria se encargaba de la casa y Victorina de los niños. A primeros de junio de 1937, nos trasladamos a vivir a Louvie-Juzon, hermoso pueblo del Pirineo».⁴⁹

Cuenta Sender a Peñuelas que, una vez instalados sus hijos en Pau, regresó a Barcelona y pidió que lo enviaran al frente de Aragón. «Yo quería ir con los anarco-sindicalistas –explica–, pero los comunistas no me lo permitieron. No les interesaba el frente de Aragón, porque estaba controlado por la C.N.T.»⁵⁰

La publicación de *Contraataque*, primero en inglés y francés, en 1937, y luego en castellano en 1938, suscitó una contundente reacción en los anarquistas, pues, mientras en el libro se habla de forma laudatoria sobre la organización y la eficacia de los comunistas, aquéllos quedan malparados. El faísta Alejandro G. Gilabert escribió una dura carta abierta en *Solidaridad Obrera* el 2 de junio de 1938 (luego publicada en folleto) y García Pradas, director del periódico C.N.T., también se muestra contundente en el «Umbral» al libro de Eduardo de Guzmán *Madrid rojo y negro*, aparecido en octubre de 1938 y considerado como una réplica a *Contraataque*.⁵¹

Sobre el enfoque de *Contraataque*, Jean-Pierre Ressayt señala que tanto este libro como *L'Espoir* de Malraux están escritos desde el sentido de que los comunistas son los que tienen mayores posibilidades de hacer triunfar la causa republicana en la guerra civil española. «Su apoyo al partido –añade– no es tanto de orden ideológico, sino más bien de orden ético: su compromiso con los comunistas es para ellos un hecho circunstancial que no compromete la independencia fundamental del escritor».⁵² Donatella Pini se expresa en parecidos términos al apuntar que *Contraataque* es un libro de la causa frentepopulista. Sender, según la profesora ita-

⁴⁹ Conversación del autor con Elixabete Altube (3 de junio de 1989).

⁵⁰ Marcelino C. PEÑUELAS, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, Madrid, Magisterio Español, 1970, p. 89.

⁵¹ Alejandro G. GILABERT, *Los escritores al servicio de la verdad*, Barcelona, Editorial Solidaridad Obrera, 1938. Para el «Umbral»: Eduardo DE GUZMÁN, *Madrid rojo y negro*, Caracas, Vértice, 1972, p. XIII.

⁵² Jean-Pierre RESSAYT, «De Sender a Malraux», en *Ramón J. Sender. In memoriam. Antología crítica* (ed. al cuidado de José-Carlos MAINER), *op. cit.*, p. 337.

liana, admira la disciplina, la eficacia de los comunistas, pero «sin identificarse nunca con ellos y sin ocultar francas reservas en relación con su partido». ⁵³ De esa no identificación pueden ser reveladoras las palabras de un hombre importante del P.C.E., que luego se alejó del partido: Enrique Castro. «Posiblemente el único intelectual que mejor comprendió al Partido –escribe Castro–, que no se dejó engañar por el Partido, al que no envilecieron los halagos, el que no sacrificó su libertad de pensamiento, el que fue la dignidad frente a la indignidad, fue: Ramón J. Sender». ⁵⁴

Organizado por la Alianza de Intelectuales Antifascistas, se celebró el II Congreso de Escritores en Defensa de la Cultura. Duró del 4 al 17 de julio de 1937 y las sedes fueron, sucesivamente, Valencia, Madrid, nuevamente Valencia, Barcelona y París. Entre los asistentes se encontraban escritores como Malraux, Octavio Paz, Ehrenburg, Spender, Brouwer, César Vallejo, Bergamín, Alberti, Gil Albert, Antonio Machado, León Felipe, entre otros muchos de especial relieve. Sender intervino en la sesión de clausura, celebrada en París. El Congreso, por la entidad de los asistentes, fue un magnífico reclamo para la causa frentepopulista. Sin embargo, fue muy comentada la ausencia de André Gide; su libro *Retour de l'U.R.S.S.*, en el que vertió críticas al régimen estalinista, fue determinante para que Stalin vetara su presencia en París. ⁵⁵

El curso de la guerra aconsejó que el Gobierno republicano se trasladara de Valencia a Barcelona a finales de octubre de 1937. El periodista Eusebio Cimorra, secretario político de Jesús Hernández, a la sazón ministro de Instrucción Pública y Sanidad, se entrevistó con Ramón J. Sender en Barcelona a primeros de 1938 para preguntarle, en nombre de aquél, por qué no escribía en favor de la causa frentepopulista. «Esto no hay quien lo pare –le contestó Sender–, y yo no quiero ni una España en poder de Hitler y Mussolini ni una España soviética». Cimorra señala que Sender no asumió el asesinato de Nin, perpetrado en el verano de 1937. ⁵⁶ Ramón J. Sender, a pregunta de Peñuelas, apunta que comenzó a distanciarse de los comunistas al iniciarse la guerra. «Yo vi –advierte– que empezaban a matar trotskistas, y los trotskistas eran amigos míos, gente mejor que ellos. Y no eran trotskistas, realmente. Eran gente del P.O.U.M., el Partido Obrero de Unificación Marxista de Cataluña, que la gente decía que eran trotskistas, pero se habían distanciado ya de Trotski». ⁵⁷

⁵³ Donatella PINI, «¿Degradación de Sender en 1936?», *Andalán*, 459-460 (1986), 30.

⁵⁴ Enrique CASTRO DELGADO, *Hombres made in Moscú*, Barcelona, Luis de Caralt, 1963, p. 175.

⁵⁵ Vid. Manuel AZNAR SOLER, *II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (1937). Literatura española y antifascismo (1927-1939)*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1987, pp. 129-278.

⁵⁶ Conversación del autor con Eusebio Cimorra (21 de abril de 1990).

⁵⁷ Marcelino C. PEÑUELAS, *op. cit.*, pp. 94-95.

VIAJE DE PROPAGANDA A U.S.A.

En la primavera de 1938, Sender fue enviado por el Gobierno de Negrín a Estados Unidos en viaje de propaganda en favor de la causa republicana; iban en la misma expedición José Bergamín, Ogier Preteceille y Carmen Meana. Recorrió el gran país desde Boston hasta Miami, las ciudades del Sur y las del Pacífico y el Norte.⁵⁸ Uno de los actos más espectaculares fue el celebrado el 9 de junio en el Madison Square Garden. Lo presidió el embajador español en Estados Unidos, Fernando de los Ríos, y las palabras de Sender fueron traducidas por el periodista Jay Allen, que residió varios años en España como corresponsal de *Chicago Daily Tribune* y *News Chronicle*. Fue uno de los corresponsales de guerra más populares y a él dedicó Sender *Proverbio de la muerte* (1939).

A su vuelta de Estados Unidos, Sender no continuó su vinculación con Elixabete Altube, con la que tuvo un hijo, Emmanuel, nacido el 16 de noviembre de 1937. Quiso ir al frente, pero se le nombró miembro del comité de redacción de *Voz de Madrid*, semanario de información y orientación de la ayuda a la democracia española. Los restantes miembros de ese comité fueron Antonio Machado, José Bergamín, Eugenio Imaz, Félix Pita Rodríguez, Luis Lacasa y Juan Larrea. El elenco de colaboradores era amplio y con firmas de prestigio. Editado en París, el primer número salió el 18 de julio de 1938. Instalado Sender en la capital francesa, se llevó los dos hijos del primer matrimonio, quienes, tras una corta estancia en París, fueron internados en Duremont, un campo infantil de refugiados que había en Calais.⁵⁹

En *Voz de Madrid*, Sender publicó varias narraciones de corte bélico, una de ellas con el seudónimo de «F. Saila», nombre que luego aplica al protagonista de *Proverbio de la muerte*, auténtico trasunto suyo.⁶⁰ Otros escritos se sucedieron: uno centrado en Valle Inclán, otro referente a un libro de Peter Chalmers Mitchell, traductor al inglés de algunas de sus obras, y, finalmente, un artículo titulado «Generosidad», en el que repite su tesis ya expuesta dos años antes en un trabajo que, bajo el título «La voz nueva», apareció en la revista *Ayuda*. Esa voz nueva, puntualiza, brotará «en las formas de expresión de la nueva España». Saldrá «de los acontecimientos de estos dos años y no de cualquier lugar».⁶¹ Pero los acontecimientos bélicos se precipitaban: había caído el frente de Aragón, se habían retirado las Brigadas Internacionales, no cesaban los bombardeos de la aviación franquista... Tras publicarse varios números de *Voz de Madrid*, Sender quiso volver al frente. Fue a Madrid, donde tuvo problemas con los estalinistas rusos, y bien avanzado 1938 regresó a París. Allí residió habitualmente hasta su marcha a América.⁶²

58 Vid. LUZ CAMPANA DE WAITTS, *Ramón J. Sender. Ensayo Biográfico-Crítico*, Buenos Aires, Ayala Palacio Ediciones Universitarias, 1989, pp. 159-161.

59 Vid. RAMÓN SENDER BARAYÓN, *Muerte en Zamora*, Barcelona, Plaza & Janés, 1990, pp. 210-211.

60 *Proverbio de la muerte*, remodelada, fue publicada con el título de *La esfera*, Buenos Aires, Siglo XX, 1947.

61 RAMÓN J. SENDER, «Generosidad», *Voz de Madrid* [París] (22 de octubre de 1938).

62 Marcelino C. PEÑUELAS, *op. cit.*, p. 60.

Durante su estancia en París, Sender no se prodigó en la escritura y sí en el trato con escritores. Departió con Baroja, Jean Cassou, César Vallejo, Celine, Jules Romains... A través del poeta Juan Larrea conoció a Picasso, que asistió a una representación de *Don Juan Tenorio* dirigida por Sender; fue puesta en escena por actores profesionales y aficionados en el Théâtre des Ambassadeurs en beneficio de una institución de caridad. Esta faceta de director empalmaba con su creatividad como autor de obras dramáticas como *El secreto* o *La llave*, pieza ésta que formó parte del programa con el que debutó en el teatro español de Madrid el grupo «Nueva Escena», integrado por actores de la Federación de Espectáculos y animado por la sección teatral de la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Fue el 20 de octubre de 1936. El manuscrito de *La llave* (obra inédita) se extravió durante la guerra. Como, desgraciadamente, se extraviaron los manuscritos de otras piezas dramáticas de Sender: *El sumario*, *El duelo* y *El Cristo*, ésta adaptada al cine; el filme también se perdió.

EXILIO

La guerra llegó al final. Barcelona cayó el 26 de enero de 1939. Sender, según Peñuelas, había ofrecido en varias ocasiones sus servicios al comité de guerra, pero los comunistas lo desechaban. «Sólo cuando Barcelona cayó en poder de Franco –escribe– le invitaron a regresar. Pero, temiendo que los de Moscú lo fusilaran, como a otros muchos, se negó».⁶³ A primeros de marzo de 1939, Sender y sus hijos embarcaron en el «U. S. S. Manhattan» con dirección a Nueva York. En el barco viajaban también el escritor alemán Erich María Remarque, autor de *Sin novedad en el frente* –que huía de los nazis– y el eminente filólogo español Tomás Navarro Tomás.

Llegado a Nueva York, Sender encontró ayuda, como la prestada por la escritora Julia Davis –hija de John Davis, candidato en 1924 a la presidencia de Estados Unidos por el Partido Demócrata–, que se hizo cargo de sus hijos mientras éste resolvía algunos asuntos en la ciudad. Cuando Sender decidió trasladarse a Méjico, Julia Davis –de casada Julia West–, que no tenía descendencia, renovó su deseo de encargarse de los pequeños Ramón y Andrea hasta que el escritor estabilizara su residencia en Méjico. Éste fue el comienzo de unos cuidados que la convirtieron, de hecho, en madre de los pequeños.⁶⁴

La estancia de Sender en Méjico D. F., a pesar de la ventaja de conocer el idioma, fue complicada. Por un lado, anduvo muy apretado económicamente y, por otro, el hecho de que Lázaro Cárdenas fuera el presidente de la república mejicana podía resultarle problemático. «Bajo la presidencia de Lázaro Cárdenas –escribe Sender– los estalinistas tenían orden de exterminar a todos los que había-

⁶³ *Ibidem*, p. 60.

⁶⁴ Vid. Luz CAMPANA DE WATTS, *op. cit.*, pp. 103-105.

mos dudado del genio de Stalin y lo habíamos ofendido de alguna manera». Añade el escritor que cuando salió de Francia lo hizo con un visado del cónsul norteamericano en París, mediante el cual se le autorizaba a residir en Estados Unidos por tiempo indefinido. Un día en una oficina pública de Ciudad de México, un empleado, comunista, le retuvo el pasaporte y, al no poder recuperarlo, Sender se quedó sin documento de identidad y sin visado. Gracias a los buenos oficios del ministro y poeta mejicano Torres Bodet, a quien Sender conoció en España cuando aquél fue secretario de la Legación de Méjico en nuestro país, pudo conseguir un nuevo pasaporte. Con todo, si quería entrar en los Estados Unidos, debía obtener el correspondiente visado.⁶⁵

Por lo que respecta a su relación con los exiliados españoles, fue difícil, por no decir inexistente, con los comunistas. No la tuvo, por ejemplo, con el grupo creador de *Romance*, publicación de letras, artes, filosofía y ciencia, cuyo primer número salió el 1 de febrero de 1940. «Casi todos los redactores –señala Sánchez Barbudo– eran comunistas: Rejano, Varela, Herrera Petere... Yo no lo era. Lo cierto es que el grupo no quiso saber nada con Sender, ni éste con el grupo».⁶⁶ Cuando en febrero de 1940 fue inaugurada la Casa de la Cultura Española –fundada por los promotores de la Junta de Cultura Española, creada en París en marzo de 1939–, Sender acudió al acto. Al ver a Carlos Contreras, Sender manifestó que si el famoso ex comisario del Quinto Regimiento se quedaba, él se marcharía. Al quedarse Contreras, Sender se fue.⁶⁷

EL HECHIZO DE MÉJICO

Sender se entregó por completo a la escritura y fundó «Quetzal», editorial en la que publicó *Proverbio de la muerte* (1939), *El lugar del hombre* (1939), *Hernán Cortés* (1940) y *Mexicayotl* (1940). Los tres primeros libros, reelaborados, tomaron los títulos, respectivamente, de *La esfera* (1947), *El lugar de un hombre* (1958) y *Jubileo en el Zócalo* (1964). La editorial «Quetzal» fue adquirida por Bertomeu Costa-Amic con otros socios. Allí publicó también Sender su *Epitalamio del prieto Trinidad* (1942). Con la narración *Crónica del alba* (1942) –primera de las nueve que componen la edición definitiva de la novela autobiográfica que lleva ese título–, concluyó su creación literaria en Ciudad de México.⁶⁸

⁶⁵ Ramón J. SENDER, *Obra completa*, Barcelona, Destino, 1976, t. I, pp. 8-10.

⁶⁶ Conversación del autor con Antonio Sánchez Barbudo (11 de marzo de 1990).

⁶⁷ Donatella PINI, «¿Degradación de Sender en 1936?», *Andalán*, 459-460 (1986), 31.

⁶⁸ Sender penetró muy bien en la cultura mejicana. Don Manuel Andújar, en conversación mantenida el 21 de mayo de 1989, me dijo que el escritor tenía tal fascinación por Méjico que quiso defenderse de ella. De ahí que lo que escribió sobre ese país fuera una especie de exorcismo, porque quería expulsar esa especie de demonio que era la fascinación que le producía el misterio prehispanico y más tarde la derivación del mestizaje. Manuel ANDÚJAR es autor de *Grandes escritores aragoneses en la narrativa española del siglo XX*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1981, en el que dedica un capítulo a Sender bajo el título «Ramón J. Sender y el nuevo mundo».

Sender tuvo la oportunidad de alternar en Méjico con muchas personalidades del mundo de las artes y las letras. Un centro de reunión era la mansión del director del Banco Nacional de Méjico, donde coincidió con Díez-Canedo, Adolfo Salazar –viejos compañeros de *El Sol*– y con Romain Rolland, Víctor Serge, Regler... Compartió tertulia asimismo con otros personajes en las reuniones que convocaba Mr. George R. G. Conway, condeño de la Compañía de Gas y Electricidad, excelente conocedor de Aragón, a quien Sender dedicó *Hernán Cortés*. Pero la entrevista a la que más relieve ha dado Sender en sus escritos ha sido a la mantenida con Trotsky, por deseo de éste. Se vieron en la casa-fortín que el político ruso poseía en Coyoacán. Por el ambiente que observó, Sender intuyó que Trotsky tenía el enemigo dentro de casa. Así fue. Perdió la vida a manos del catalán Mercader el 20 de agosto de 1940.

Al no ver claro su asentamiento definitivo en Méjico, el escritor decidió instalarse en Estados Unidos. Merced a Henry Allen Moe, presidente de la «Guggenheim Foundation», consiguió una beca de esta institución y solicitó el visado de entrada, para cuya consecución contó con el apoyo de la primera dama norteamericana, Mrs. Eleanor Roosevelt, amiga de amigos de Sender. Así y todo, fue sometido a largos interrogatorios en la frontera. Ya en Estados Unidos, permaneció por breve tiempo en Santa Fe (Nuevo México), de donde se trasladó a Las Vegas, del mismo Estado. Era el verano de 1942. Aquí colaboró en un proyecto especial de ayuda cultural a los ciudadanos menos desarrollados de habla hispana, organizado por la «New Mexico Highlands University». Al frente del proyecto estaba Antonio Rebolledo, un profesor de origen peruano a quien Sender conoció en España en 1933.

En este menester andaba ocupado Ramón J. Sender cuando conoció a una señorita llegada a Las Vegas con una misión de la Oficina de «Inter-American Affairs» del Departamento de Estado, en Washington D. C., destinada a la formación de las mujeres hispanas. Se llamaba Florence Hall. A las pocas semanas contrajeron matrimonio.⁶⁹ Durante el curso 1943-1944, Sender explicó en un prestigioso centro de nivel universitario, el «Amherst College», de Amherst (Massachusetts). Allí, en el «Faculty Club», conoció y jugó al ajedrez con Bertrand Russell, en un momento difícil para éste, tras haber sido despedido de la Fundación Barnes de Merion. Russell estaba en Amherst dictando una serie de conferencias que resultaron ser la base de su *Historia de la Filosofía Occidental*. Tras pasar el verano de 1944 en Estes Park (Colorado), Florence y Ramón J. Sender alquilaron una casa junto al campus de la Universidad de Boulder (Colorado) a la espera de incorporarse a la «Metro-Goldwyn-Mayer». En la colocación de Sender influyó, según Florence Hall, Luis Buñuel.⁷⁰ Sender, que entró como adaptador de doblajes al español, fir-

⁶⁹ Se conocieron el 23 de junio de 1943 en Las Vegas (Nuevo México) y el 12 de agosto contrajeron matrimonio civil en esa ciudad. Dato ofrecido por Florence Hall al autor, en conversación mantenida en San Diego (California) el 30 de abril de 1990.

⁷⁰ Florence Hall me dijo que Luis Buñuel recomendó a Sender a la «Metro-Goldwyn-Mayer».

maba con el seudónimo de Clemente Azlor, nombre que luego daría al protagonista de su novela *El jinete y la yegua nocturna* (1982). Sender residió en Nueva York cerca del Hudson, a la altura de la calle 175.

CIUDADANO AMERICANO

Ramón J. Sender se nacionalizó norteamericano en el año 1946. Fueron testigos del acto su esposa Florence y el ya citado Henry Allen Moe, con quien mantuvo frecuente trato durante su etapa neoyorquina. Fue muy amigo también del novelista británico Ralph Bates, comisario auxiliar que fue de la XV Brigada Internacional. Vino a España como organizador comunista en 1923; rompió con el partido durante su estancia en Méjico, en 1939.

Por lo que a libros se refiere, no fue significativa la creatividad de Sender en Nueva York. Sí se prodigó firmando artículos en publicaciones como *Partisan Review*, *New Leader*, *Books Abroad*, *Saturday Review of Literature* o *Las Españas*, revista fundada en Méjico por Manuel Andújar y José Ramón Arana.

En 1947 Ramón J. Sender fue invitado para ocupar una plaza de profesor de Literatura Española Moderna en la Universidad de Nuevo Méjico, en Albuquerque. Era director del departamento el doctor Kercheville, al que sucedió el doctor Robert Duncan. A Florence Hall le ofrecieron una plaza de profesora de español. Aquí sí que desarrolló Sender una fecunda tarea como escritor. Aparte de colaborar en las publicaciones recién mentadas, extendió su firma a revistas como *Cuadernos Americanos*, *Panoramas*, *Southwest Review*, *The New York Times* o *Books Review*, entre otras. Y, al amparo de sus raíces libertarias, colaboró en *C.N.T.*, órgano de la Agrupación de la C.N.T. en Méjico, y en *Comunidad Ibérica*, dirigida al principio por su viejo amigo Progreso Alfarache y después por su no menos amigo Fidel Miró.

Capítulo aparte merece su colaboración en la «American Literary Agency» (A.L.A.), creada por Joaquín Maurín, aragonés y antiguo dirigente del Partido Obrero de Unificación Marxista (P.O.U.M.). Maurín, tras diez años en las cárceles franquistas, logró llegar en 1947 a Nueva York, donde le esperaba su esposa. Un año más tarde fundaba esa agencia de colaboraciones periodísticas, en la que escribieron Madariaga, Arciniegas, Alfonso Reyes, Gómez de la Serna y otras plumas conseguidas por la tenacidad y excelente organización de Maurín. «Sin conocerle personalmente —escribía éste a Sender— he tenido siempre una gran simpatía por usted. Por eso, tan pronto como vi la posibilidad de un trabajo en común me dirigí a usted, y he tenido la suerte de que Vd. ha contestado como un verdadero

amigo».⁷¹ A partir de enero de 1953 A.L.A. publicó los artículos de Sender bajo el epígrafe *Los libros y los días* –en vez del pensado en un principio *Los hombres y las obras*–, colaboración que sólo cortó la muerte del escritor.

Cinco años pasaron hasta que Maurín y Sender se conocieran personalmente en Nueva York. No cabe duda de que Ramón J. Sender tomó buena nota de la exposición que de su peripecia personal durante la guerra le contó Maurín. En una de las partes de *Crónica del alba* se recoge la experiencia carcelaria de un Maurín que en la ficción aparece con el nombre de Julio Bazán, que a su vez tiene el seudónimo de Alberto Guinart. Por mediación de Maurín, Sender se acercó a *Temas*, revista ilustrada fundada en Nueva York por el madrileño José de la Vega. En septiembre de 1953, *Temas* publicó una novelita de Sender titulada *Jeannine*.

También se asomó Ramón J. Sender a *Cuadernos*, órgano en español del Congreso por la Libertad de la Cultura, nacido en la primavera de 1953 en París. De sus escritos en esta revista alcanzó eco el publicado en el número 4 (enero-febrero de 1954) con el título de «El puente imposible». Ante la incomunicación entre los intelectuales del exilio y los del interior, un artículo del hispanista norteamericano Robert G. Mead, en 1951, rompió el hielo de un tema que a partir de entonces suscitaba la atención de intelectuales residentes en España y en la diáspora. Julián Marías, Guillermo de Torre y el profesor Aranguren terciaron en la cuestión. Sender se sumó también. «Si algún espíritu fraterno –escribió– habla de un puente que restablezca la convivialidad, debemos decirle que también nosotros soñamos con volver y sentarnos en la vieja mesa solariega. Pero a esa mesa y no a otras que aún huelen a baba y pezuña de imperios de hordas que fueron los enemigos de nuestra alma natural».⁷²

Respecto a los libros que Sender escribió en Albuquerque, anotamos la novelita corta *El vado* (1948), *El rey y la reina* (1949) –con emocionada dedicatoria a su hermano Manuel, que no aparece en la edición española (Destino, 1970) por causas de fuerza mayor–,⁷³ *El verdugo afable* (1952), cuya edición definitiva tras importante reelaboración publicó Aguilar en 1970, y otros que anotaré tras el siguiente inciso. Viene éste a cuento de una curiosidad periodística que brinda esta novela, por otra parte llena de resonancias propias y ajenas, que la convierten en una obra sugerente por demás. Entre las propias están las relativas a libros senderianos anteriores –*O. P.*, *Casas Viejas...*–, y entre las ajenas, el material trasvasado

⁷¹ Joaquín MAURÍN, «Carta a Ramón J. Sender» (6 de enero de 1953). Agradezco al escritor Carlos Rojas su gestión para conseguir una considerable cantidad de correspondencia entre Sender y Maurín.

⁷² Ramón J. SENDER, «El puente imposible», *Cuadernos*, 4 (enero-febrero de 1954), 72.

⁷³ Un importante trabajo sobre *El rey y la reina* es el de José-Carlos MADER titulado «Antropología del mito: *El rey y la reina*, de Ramón J. Sender», en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 389-403.

de la *Vida de Pedro Saputo* de Braulio Foz o de la tradición oral, sin olvidar la influencia de *La lámpara maravillosa* de Valle Inclán con el toque quietista, que tiene al aragonés Miguel de Molinos como fuente de inspiración.⁷⁴

PERIODISMO: «EL QUE TUVO, RETUVO»

Vayamos con la curiosidad periodística. Pocos días llevaba Sender en Madrid cuando se produjo el «crimen del expreso de Andalucía». Con el robo como móvil fueron asesinados tres funcionarios de correos. Tres, asimismo, fueron los asesinos convictos y confesos: Honorio Sánchez, Francisco Piqueras y José Sánchez Navarrete. Por exigencia de la Ley en caso de ejecución capital asistieron como testigos dos vecinos de Madrid, que es donde se cumplió la sentencia; esos testigos fueron los periodistas Eduardo Zamacois y Luis de Oteyza, según información de *El Sol* y del propio Zamacois en su libro autobiográfico *Un hombre que se va...*

Las primeras páginas de *El verdugo afable* muestran un notable paralelismo con la realidad de los hechos. Sender habla de cuatro reos –pero, atención a los apellidos–, que se llaman Piqueras, Banzo, Sevilla y Navarrete; cambia el expreso por el Banco Transcontinental y se incluye como uno de los dos vecinos testigos. Para dar más entidad a su papel de periodista, escribe que él redactó la información sobre las ejecuciones para su periódico. ¿Estuvo allí como informador?... Partiendo de la base de que es posible que fuera uno de los periodistas que cubriera aquella información –no he visto su firma en la crónica del suceso–, lo que yo quería destacar es la extraordinaria interrelación existente entre el Sender periodista y el Sender escritor. Lo dejó patente, como en otras muchas ocasiones, en *El lugar de un hombre* o en *Imán...* No fue solamente un escritor que colaborara en periódicos, sino que en su juventud fue un periodista en ejercicio tanto en una mesa de redacción como al pie de donde nacía la noticia.⁷⁵

En 1952 Ramón J. Sender publicó *Mosén Millán*, título convertido en *Réquiem por un campesino español* en la edición bilingüe española-inglesa editada en Nueva York por Las Américas en 1960. El cambio lo justificó el propio Sender al señalar que en inglés *Mosén Millán* no sonaba a nada. En relación con esta obra haré dos observaciones con validez extensiva a otros libros senderianos con escenario y palabras aragoneses. En primer lugar, Sender señaló que el escenario de *Mosén Millán* es «una aldea imaginaria hecha con memorias líricas y dramáticas de esos dos pueblos [Chalamera y Alcolea] y de Tauste y de tantos otros lugares

⁷⁴ Sobre *Pedro Saputo* y *El verdugo afable*, vid. Braulio FOZ, *Vida de Pedro Saputo*, Zaragoza, Guara Editorial, 1980, nota 14 de la «Introducción», a cargo de Francisco YNDURÁIN, p. 71.

⁷⁵ *El Sol* informó sobre la última noche y ejecución de los reos los días 9 y 10 de mayo de 1924.

donde viví (siempre en Aragón)». ⁷⁶ Por otra parte, y en relación con la filmación del *Réquiem*, Sender apuntó a quienes iban a realizarla en un intento, sin éxito, antes de Francesc Betriu: «La melodía que tocan con flautas de caña los campesinos debajo del monumento de Semana Santa, la pueden obtener en Tauste (Zaragoza) donde se mantiene esa costumbre». También mostró especial interés en evitar el baturrismo. «Lo más que puede hacerse en cuanto a baturrismo –añádes bailar una jota el día de la boda de Paco. Nada más». ⁷⁷

La otra observación se refiere a las palabras aragonesas empleadas por Sender. No apeló solamente a su memoria. Se preocupó por documentarse. A mí llegaron su *Diccionario de voces aragonesas* de Jerónimo Borao y un libro titulado *Introducción a la Filología Española* de Juana Mary Arcelus Ulibarrena, en los que aparecen notas, palabras aragonesas y otras indicaciones manuscritas por él.

Más libros escritos por Sender en su etapa de Albuquerque: *Hipogrifo violento* (1954), *Ariadna* (1955), *Bizancio* (1956) –basado en la *Expedición de catalanes y aragoneses contra turcos y griegos*, del valenciano Francisco de Moncada–, *Unamuno*, *Valle Inclán*, *Baroja y Santayana* (1957) –que se integrará en *Examen de ingenios*–, *La quinta Julieta* (1957) –aparecida con anterioridad en *Panoramas*, revista dirigida por Víctor Alba–, *Los cinco libros de Ariadna* (1957) –con abundantes claves autobiográficas del tiempo de la guerra civil–, *Emen hetan* (1958), *El diantre* (1958), *Los laureles de Anselmo* (1958), versión de *La vida es sueño* calderoniana «more senderiano», *El mancebo y los héroes* (1960), *Las imágenes migratorias* (1960) (poemas), *La llave* (1960), ⁷⁸ *Examen de ingenios. Los noventa y ochos* (1961), *Novelas ejemplares de Cíbola* –doce narraciones sobre Méjico y Nuevo México–, *La tesis de Nancy* (1962), primera de una serie de cinco novelas cuyo hilo conductor es el encuentro de una joven norteamericana con el mundo gitano y andaluz, y *La luna de los perros* (1962), con apuntes novelados de la estancia de Sender en París en tiempo cercano a su marcha al exilio americano.

En *Los tontos de la Concepción* (1963), Sender narra la andadura misionera del franciscano aragonés fray Francisco Garcés por tierras de Arizona y California a finales del XVIII, y en *Carolus Rex* (1963) el autor apela una vez más a la historia, en este caso relacionada con Carlos II «El Hechizado» y su entorno. En Nueva York, con el título genérico de *Crónica del alba* (1963), aparecieron en dos tomos seis narraciones de la serie recogidas bajo este título –tres ya publicadas por separado y tres inéditas–, y dos años más tarde la editorial barcelonesa Delos-Aymá publicó la

⁷⁶ Contestación de Sender a Francisco Carrasquer a la pregunta de si era Alcolea o Chalamera el escenario de la obra (1 de diciembre de 1966).

⁷⁷ Nota de Ramón J. Sender a José Vergés, director de Ediciones Destino.

⁷⁸ Esta obra contiene tres cuentos; el primero de ellos –«La llave»– da título a la misma. Ha sido escenificado y llevado a la pequeña pantalla. Título que, por otra parte, corresponde a la obrita dramática, representada en la guerra, cuyo manuscrito se extravió en aquellas circunstancias, como apunté anteriormente.

serie completa, compuesta por las seis partes anteriores más tres nuevas. *Crónica del alba*, en su configuración final, fue galardonada con el «Premio Ciudad de Barcelona»-1967.

CALIFORNIA

Sender compaginó su docencia en la Universidad de Nuevo México con conferencias y cursos de verano en diversas universidades, como las de Columbus (Ohio) o la Interamericana de Puerto Rico, entre otras. En la primavera de 1961 fue elegido miembro del Instituto Internacional de las Artes y las Letras en Suiza, junto con el pintor Chagall y los escritores Aldous Huxley y Jean Cocteau. Durante el invierno de ese año y la primavera de 1962, Ramón J. Sender enseñó como profesor visitante en la Universidad de California de Los Ángeles (U.C.L.A.), donde profesaba el español José Rubia Barcia, y en el otoño de 1963, ya jubilado, trasladó su residencia a California. Por esas fechas se divorciaron él y su esposa Florence Hall. Cinco años después, a propuesta del director del Departamento de Español de la Universidad de Nuevo México de Albuquerque, doctor Robert Duncan, fue nombrado «doctor honoris causa» de ese centro.

Avanzado 1963, Sender se compró una casa en Manhattan Beach y allí comenzó su vida al margen de la docencia. Puso su empeño en la escritura de *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, editado en 1964 en Nueva York por Las Américas. Hacía años que le rondaba la idea de escribir sobre un tema que ya conoció cuando leyó en la década de los veinte *La expedición de Ursúa al Dorado y la rebelión de Lope de Aguirre*, del oscense Emiliano Jos. Sobre este libro redactó una crítica en *El Sol*.

Sender, con todo, añoraba la docencia. Vacante en el Departamento de Español y Portugués de la «University of Southern California» (U.S.C.) una plaza de profesor de Literatura Española Moderna, fue el candidato elegido para ese cometido. Como ya estaba jubilado, se le extendió un nombramiento de «profesor especial».⁷⁹ En 1968 fue nombrado «writer in residence»; con este motivo la universidad le rindió un homenaje. En 1973, ya liberado de la docencia y retirado en San Diego, este centro universitario lo distinguió con el nombramiento de «doctor honoris causa». Era director del Departamento de Español y Portugués el profesor Theodore A. Sackett.

Durante los ocho años que Sender vivió en Los Ángeles su fecundidad literaria fue también notable. Escribió el ya mentado *Jubileo en el Zócalo* (1964), *El bandido adolescente* (1965) –con el que inicia su importante andadura editorial con

⁷⁹ La «University of Southern California» buscaba para esa plaza a un escritor de prestigio. Estuvo en el comité de selección el profesor Héctor Orjuela. Con él hablé el 29 de mayo de 1990. Y con el profesor Theodore A. Sackett, el 6 de mayo de 1989.

«Ediciones Destino»–, *Valle Inclán o la dificultad de la tragedia* (1965), *El sosias y los delegados* (1965) y *Cabrerizas Altas* (1966). En 1967 dio al telar libros como *Tres novelas teresianas*, *Las gallinas de Cervantes*, *Ensayos sobre el infringimiento cristiano* y *Las criaturas saturnianas*, una de sus grandes novelas.

En 1968 aparecen *El extraño señor Photynos* –donde recoge narraciones publicadas antes– y *Don Juan en la mancebía*, mientras que, en el año siguiente, salen *Novelas del otro jueves* –donde inserta cuatro narraciones ya publicadas en *Las gallinas de Cervantes*–, *Comedia del diantre y otras dos*, *Tres ejemplos de amor y una teoría* –en el que coloca algunas páginas de *Carta de Moscú sobre el amor*– y *En la vida de Ignacio Morel*, que, a pesar de ser galardonada con el «Premio Planeta»-1969, no alcanza el nivel de la mejor obra narrativa del escritor.

Sender abre la década de los setenta con libros como *Relatos fronterizos*, *Nocturno de los 14*, donde habla de catorce suicidas por él conocidos, *Zu o el ángel anfibio* y *Ensayos del otro mundo*, en el que se recogen 18 artículos que escribió para la revista *Destino*, donde colaboró desde el 23 de noviembre de 1968 hasta el 31 de diciembre de 1977. Con *La antesala* (1971) y *El fugitivo* (1971) –con ambientación antro-po-geográfica de la ribera del Cinca– Sender cierra su ciclo de Los Ángeles, sin olvidar que continuó colaborando en la agencia A.L.A. y en publicaciones diversas. Y compaginó su habitual docencia en la «University of Southern California» con los cursos de verano en otros centros, como la «Pennsylvania State University» (1964) o la «Seattle State University» (1967), donde mantuvo extensa conversación con el profesor Marcelino C. Peñuelas, que tomó forma escrita en el libro *Conversaciones con Ramón J. Sender* (Madrid, Magisterio Español, 1970).

En 1968 Ramón J. Sender fue invitado a unos cursos de verano en las universidades de Salamanca y «Menéndez Pelayo» de Santander y, aunque aceptó, no pudo realizar ese viaje que hubiera roto su largo exilio. Demoras burocráticas, bien en la embajada española en Washington, bien en el Ministerio de la Gobernación de Madrid, hicieron que transcurriera el tiempo sin que llegase al interesado el pertinente permiso de entrada en España. Lo cierto es que, en el verano de 1968, dio un curso de cinco semanas en la «Michigan State University», invitado por la profesora y escritora Julia Uceda, que ejercía docencia en ese centro.⁸⁰

SAN DIEGO, ESTACIÓN TÉRMINO

A principios de 1972, Ramón J. Sender escribía una carta a Theodore A. Sackett en la que le comunicaba su imposibilidad de continuar en Los Ángeles por motivos de salud; la gran polución de la ciudad afectaba seriamente a su asma crónica. El escritor trasladó su residencia a San Diego. Libre de clases, centró toda su

⁸⁰ Vid. Julia UCEDA, «Ramón J. Sender», *Insula*, 424 (1982), 3.

actividad en la escritura y, en 1973, publicó *Tupac Amaru* y *Una virgen llama a tu puerta*. En 1974 aparecieron en las librerías *Libro armilar de poesía y memorias bisiestas* –obra deliberadamente surcada de palabras aragonesas, donde recoge versos de *Las imágenes migratorias* y escribe numerosos aforismos de corte biográfico–, *Cronus y la señora con rabo*, *Nancy, doctora en gitanería*, *La mesa de las tres moiras* y *Las tres hermanas*, refundición definitiva de *Siete domingos rojos*, «muy mejorada –apunta Sender– y sin tendencia polémica, sino al revés, conciliadora en el terreno moral y metafísico».⁸¹ Sender durante la guerra civil española intentó reelaborar en París *Siete domingos rojos*; no lo hizo entonces, pero sí más tarde, y por dos veces, hasta dar con *Las tres hermanas* como redacción definitiva. A la acusación de que se repite, él ha contestado que también lo hicieron Cervantes y Quevedo.⁸²

Otros libros escritos por Sender en San Diego son: *El futuro comenzó ayer* (1975), *Arlene y la gaya ciencia* (1976), *El pez de oro* (1976), *La efemérides* (1976) y, en 1977, *El Mechudo y la Llorona*, *El alarido de Yauri* y *Gloria y vejamen de Nancy*. A lo largo de 1978 publicó *El superviviente* –otro de sus libros con incidencia en la guerra civil–, *Adela y yo* y *Solanar y lucernario aragonés*, en el que se compilan artículos suyos aparecidos en *Heraldo de Aragón*.

A *La mirada inmóvil* (1979) siguió en el mismo año *Por qué se suicidan las ballenas*. Con esta narración iniciaba en la colección «Destinolibro» una serie de doce novelas con sendas referencias a cada uno de los signos del Zodíaco; unas referencias muy libres, como se desprende de una carta de Sender al editor: «No se trata de que sea la colección exactamente "zodiacal", sino arbitraria, caprichosa y poética».⁸³ La relación de títulos, además del ya citado *Por qué se suicidan las ballenas* (Sagitario) –signo repetido en *Memorias bisiestas*–, es ésta: *Luz zodiacal en el parque* (Acuario), *La muñeca en la vitrina* (Virgo), *Cronus y la señora con rabo* (Cáncer), *La efemérides* (Libra), *El oso malayo* (Leo), *Epílogo a Nancy* (Taurus), *El jinete y la yegua nocturna* (Capricornio), *La kermesse de los alguaciles* (Géminis), *Una hoguera en la noche* (Aries), *Orestíada de los pingüinos* (Piscis) y *Saga de los suburbios* (Escorpión). Como apunté en su momento, estas tres últimas narraciones fueron escritas en su primera redacción cuando Sender contaba entre catorce y quince años, mientras que *Cronus y la señora con rabo*, *La efemérides* y *Epílogo a Nancy* conocieron su primera edición en otras editoriales. *Memorias bisiestas*, finalmente, fue parte sustancial de *Libro armilar de poesía y memorias bisiestas*.

Algunos de estos títulos –*El jinete y la yegua nocturna* y *La kermesse de los alguaciles*– aparecieron tras la súbita muerte de Sender en enero de 1982. De esas

⁸¹ Ramón J. SENDER, «Carta a José Vergés», 14 de enero de 1974.

⁸² Sobre la reelaboración de *Siete domingos rojos* y otros libros de Sender, *vid.* Francisco CARRASQUER, «¿El derecho de autor frente al deber de enmienda?», *Camp de l'Arpa*, 17-18 (1975), 18-20. Respecto a la afirmación de Sender sobre la repetición de Quevedo y Cervantes, *vid.* Ramón J. SENDER, *Album de radiografías secretas*, Barcelona, Destino, 1982, pp. 360-361.

⁸³ Ramón J. SENDER, «Carta a José Vergés», 14 de septiembre de 1980.

fechas es la edición de *Album de radiografías secretas*, libro interesante escrito a instancias del director de Ediciones Destino, José Vergés, que llegó a contar con la confianza y afecto de Sender. «Le doy sinceramente las gracias –escribiría Vergés– por haberme escrito este libro que yo le pedí con tanta insistencia y que estoy seguro que será un gran éxito». ⁸⁴ Después de su muerte fueron también editados *Hughes y el once negro* (1984); *Toque de queda* (1985), libro de aforismos, cuyas pruebas estaban encima de su mesa de trabajo cuando le sorprendió la muerte, y un tomo titulado *Los cinco libros de Nancy* (1984) en el que, con prólogo de Luz Campana de Watts, se recogen todas sus novelas de la «serie Nancy».

Quedan aún por enunciar algunas obras editadas en vida del autor, como *Ver y no ver* (1980) –donde Sender muestra sus amplios conocimientos pictóricos–, *Monte Odina* (1980) –en el que, bajo un fondo autobiográfico de su mocedad aragonesa, comenta o critica obras y autores de distintas disciplinas artísticas–, *La cisterna de Chi-Chen Itza* (1981), *Segundo solanar y lucernario* (1981) y *Chandrió en la plaza de las Cortes* (1981), motivado por la intentona del famoso «23-F».

REGRESO A ESPAÑA

Tras diversas invitaciones, formuladas por amigos e instituciones a lo largo de muchos años, Sender hizo realidad su deseo de regresar a España. Patrocinado por «Bankuniión» y organizado por la Fundación General Mediterránea, se programó un ciclo de conferencias titulado «Cataluña vista desde fuera». Al ciclo, encuadrado dentro de los actos conmemorativos del décimo aniversario de «Bankuniión», fueron invitados como conferenciantes Ramón J. Sender, Álvaro Cunqueiro, Camilo José Cela y José M.^a Gironella. Sender condicionó su venida a que se levantara la prohibición en España a cinco de sus libros. Atendida esta condición, se pusieron en circulación: *El lugar de un hombre*, *Libro armilar de poesía y memorias bisiestas*, *El verdugo afable*, *Examen de ingenios* y *Novelas del otro jueves*. El escritor José Luis Castillo-Puche, comisionado por la Fundación General Mediterránea en gestiones relativas a las conferencias del ciclo y al regreso de Sender, se trasladó a San Diego para acompañar a éste en el viaje. ⁸⁵ El 29 de mayo de 1974 llegaban al aeropuerto del Prat de Barcelona. Acompañaba también a Sender Luz Campana de Watts, profesora del «Claremont College», ex alumna y amiga suya. El caluroso recibimiento con que fue acogido emocionó al consagrado escritor, que regresaba a España con ánimo conciliador.

⁸⁴ José VERGÉS, «Carta a Ramón J. Sender», 6 de mayo de 1981.

⁸⁵ Importante papel en la organización del viaje tuvo don José Antonio Martín y Alonso Martínez, director de Relaciones Públicas de la Fundación General Mediterránea.

El 30 de mayo pronunció la programada conferencia en la Biblioteca Central de Barcelona, si bien el tema fue distinto al anunciado: «Mi reencuentro con Barcelona». Sender disertó sobre la Atlántida, cuestión que le apasionaba y que ha tratado en varios lugares de su obra. La siguiente etapa de su viaje discurrió en Aragón. El 2 de junio, en acto organizado por el Ateneo de Zaragoza, Ramón J. Sender pronunció en Huesca una charla, en la que, bajo el título «Un verano en los Pirineos», desgranó recuerdos de su juventud. También centrada en recuerdos y vivencias de antaño fue la conferencia que dio en el Ateneo de Zaragoza al día siguiente, en un salón atestado de público. Tras varios días en los que recibió diversos homenajes y visitó las zonas más históricas de la ciudad, que él recorrió en su adolescencia y que dejó puntualmente descritas en *Crónica del alba*, Ramón J. Sender se dirigió a Madrid. Firmó obras suyas en la Feria del Libro, concedió una rueda de prensa en el Ateneo, donde además participó en un acto necrológico celebrado en homenaje a Miguel Ángel Asturias, fallecido en Madrid en esas fechas. El día 12 de junio regresaba a Estados Unidos.

En mayo de 1976, también acompañado por Luz Campana de Watts, Ramón J. Sender volvió a España. El acto más sobresaliente en esta ocasión fue el homenaje que le tributó su pueblo natal, Chalamera. Días antes, el ayuntamiento había acordado dedicarle la plaza de la localidad, y el visitante que se acerca a Chalamera puede ver cómo allí hay un grupo escolar dedicado a su hijo preclaro. En el mismo año volvió, esta vez solo, para presentar su libro *La efemérides*, con el que Ediciones Sedmay habría su colección «Libro-Revista Semanal». El acto se celebró en el Palacio de Exposiciones y Congresos de Madrid. Invitado por Camilo José Cela, Sender marchó a Mallorca con el fin de pasar unos días en casa del escritor gallego. Su estancia terminó de forma brusca y desagradable. En una cena en la que junto a Sender había otros invitados, unas palabras con cariz político del anfitrión molestaron a Sender, quien de forma violenta tiró del mantel, se levantó y abandonó el domicilio de Cela. Al bajar las escaleras se fracturó un tobillo. Alojado en el Hotel Valparaíso, días después se dirigió a Zaragoza acompañado por el periodista oscense y amigo Jesús Fonseca. Tras una breve estancia en la capital del Ebro, Sender se trasladó a Madrid, de donde salió para Estados Unidos el 3 de noviembre de 1976.

No le faltaron después invitaciones para actos y homenajes. Ni tampoco dejó de anunciar que volvería a España definitivamente. No fue así. El ayuntamiento de Zaragoza le invitó a que viniera para imponerle la Medalla de Oro de la Ciudad, que le había sido concedida en 1980. Un año más tarde, la Diputación General de Aragón lo distinguió con la Medalla de Oro de la institución; la Asociación de la Prensa lo eligió «Aragonés del año»... Y aún, a título póstumo, su tierra lo honró con la concesión de la Medalla de Oro de la Universidad de Zaragoza.

TAMPOCO JOYCE TUVO EL NOBEL

Mucho se habló de que sería galardonado con el Nobel de Literatura. No faltaron gestiones al respecto. Así, el «Spanish Institute» de Nueva York, presidido por el antiguo embajador de U.S.A. en España, Angier Biddle Duke y vicepresidente por el profesor español Ángel Alcalá, elevó la pertinente petición a la Academia Sueca. «Lo del Nobel –escribía Sender a su amigo Vergés– yo no lo pedí, me dicen de Nueva York que va a ser para el año que viene porque cuando ellos lo pidieron estaba ya acordado el de Grecia. Me da igual. Tampoco tuvieron el Nobel Tolstoi, ni Proust, ni Joyce, ni Lawrence».⁸⁶ No andaba desorientado Sender. A los veinticuatro días de firmar esta carta el griego Odysseus Elytis era galardonado con el «Nobel de Literatura»-1979. Un año más tarde, el elegido era el polaco Czesw Milosz.⁸⁷

Una afición muy gratificante para Sender era pintar. En ella encontraba elementos de expresión que complementaban los de la poesía, la novela, el teatro o el ensayo. Comentaba que con la pintura trataba de establecer formas de armonía estable con las que armarse frente al vacío agresor. Pintaba para sí mismo, pero fue invitado a exponer. Lo hizo primero en 1975 en la «Galería Multitud» de Madrid. En 1976 expuso sus cuadros la «Galería Berdusán» de Zaragoza.

A raíz de que se le pidiera permiso para llevar algunas de sus novelas a la pantalla, Sender confesó que nunca escribió pensando en esa posibilidad. No opinaban lo mismo algunos realizadores de cine. El caso es que algunas de sus obras se convirtieron en películas y otras, a pesar de algunos intentos, no pasaron al celuloide. Fueron adaptadas al cine *Réquiem por un campesino español*, dirigida por Francesc Betriu –Antonio del Amo, Jorge Grau y Carlos Saura, con más o menos posibilidades, anduvieron en el intento–, o *El rey y la reina*, que bajo la dirección de José Antonio Páramo fue protagonizada por Nuria Espert y Omero Antonutti, éste en el papel de «Rómulo», personaje que fascinó y que de buen grado hubiera interpretado Francisco Rabal, según confesión de éste.

Por Antonio José Betancor fueron filmadas dos partes de *Crónica del alba* con los títulos de *Valentina* (1982) y *1919. Crónica del alba*. Anthony Quinn, en *Valentina*, interpretó el papel de mosén Joaquín, el profesor adolescente de Sender en Tauste. Finalmente, la narración *Las gallinas de Cervantes* fue adaptada al cine por Alfredo Castellón y galardonada con el premio «Europa 1988» de programas de ficción en el festival de Berlín. Sender no pudo ver la proyección de estas filmaciones porque se realizaron después de su muerte.

⁸⁶ Ramón J. SENDER, «Carta a José Vergés», 14 de noviembre de 1979.

⁸⁷ Muy activa estuvo en la petición del Premio Nobel para Ramón J. Sender la profesora de «San Diego State University» Florence Williams Talamantes.

Pero sí pudo y quiso recuperar la nacionalidad española. Formalizó el acta de recuperación el 27 de septiembre de 1980 en el Consulado General de España de Los Ángeles ante el cónsul general don José Manuel Paz Agüeras, quien, días más tarde, le impuso la Encomienda de la Orden de Isabel la Católica, concedida por el Rey de España. Esta distinción vino a ser una de las más preciadas entre las muchas con que se le honró.

QUEDA SU OBRA

Pronto comenzaron a ser traducidas sus obras; es muy considerable la cantidad de idiomas a los que han sido vertidos sus mejores libros. Él demostró preferencia por algunos. Y por otros, una atención que le puso en el trance de quererlos perfeccionar más y más con reelaboraciones. También, dentro de la riqueza de su vocabulario, mostró predilección por algunas palabras. En una encuesta realizada por el periódico *El Mercurio* de Santiago de Chile a diversos escritores sobre cuáles eran las diez palabras más bellas de la lengua castellana, Sender señaló las siguientes: libertad, amistad, tolerancia, alborozo, adecuación, nostalgia, certidumbre, voluptuosidad, firmeza y misterio.

No aparece la palabra «muerte». Pero sí «misterio». El 16 de enero de 1982, cuando planeaba escribir una novela sobre el aventurero catalán Alí Bey, Sender dejaba de existir en su domicilio de San Diego a causa de un «acute myochardial infarction», según reza el frío certificado de defunción. Fue incinerado y sus cenizas lanzadas al Pacífico. Queda su obra y en un rincón de ésta una frase con una de sus palabras preferidas: «Todo es contingente menos el misterio de la necesidad de trascender».

CONTENIDOS

- Mohammad ABUELATA, «Aspectos técnicos en la narrativa de Ramón J. Sender (1930-1936)», pp. 11-57.

RESUMEN: Este artículo se centra en la técnica narrativa de cinco obras de Ramón J. Sender de antes de 1936 (*Imán, O. P., Siete domingos rojos, La noche de las cien cabezas y Mister Witt en el Cantón*). Se hace hincapié en que el autor conoció todos los recursos técnicos considerados en su día innovadores y los aplicó en sus novelas. Las ideas senderianas sobre la novela se contrastan con su producción novelesca propiamente dicha. Conocedor a fondo de las posibilidades de cada una de las nuevas técnicas, pudo siempre hallarle el adecuado marco formal al contenido ideológico de sus obras. Vistas desde ese ángulo, las novelas de Sender bien merecen una nueva lectura.

ABSTRACT: This article is centered in five senderian novels written before 1936 [*Imán, O. P. (Public Order), Seven Red Sundays, The Night of One Hundred Heads and Mister Witt en el Cantón (or Mr. Witt Among the Rebels)*]. It relieves that the author knew in its day considered renovating technical resources, and applied them in his novels. Senderian ideas about novel writing are being contrasted here with his own novelistic production. On having a deep idea about possibilities of every new technique, Sender, however, was able to give adequate and coherent formal shape to his novel's ideological and artistic content. These five works, seen from this angle, may require to be read once more.

- Javier BARREIRO, «Bajo el signo de la perplejidad: *El verdugo afable*», pp. 59-68.

RESUMEN: Este artículo pone de relieve la condición clave de esta novela como mosaico de la metafísica y cosmovisión senderianas. A través del análisis del proceso de iniciación del protagonista, de su vinculación con la doctrina quietista de Miguel de Molinos y de los símbolos más reveladores que aparecen en el decurso narrativo, se muestran aspectos como la fatalidad del amor, siempre propiciatorio del infortunio, la imposibilidad de comprender la parte de violencia existente en el orden del mundo, la culpabilidad que corresponde a cualquier acción, que, por tanto, ha de derivar en la no resistencia al mal y, sobre todo esto, la confusión, estupor y desconcierto del hombre suspendido entre el abismo de la riqueza de su propio espíritu y la nada de su insignificancia y de su destino último.

ABSTRACT: This article emphasizes the key condition of this novel as a mosaic of Sender's metaphysics and world view. Through the analysis of the process of initiation of the main character, of his connexion with the quietist doctrine of Miguel de Molinos and of the most revealing symbols that appear along the narration, the author shows aspects such as the fatality of love –always propitiatory of misfortune–, the impossibility of understanding the share of violence that exists in the order of the world, the guilt that corresponds to any action,

which, therefore, must result in the non-resistance to evil and, above all this, the confusion, astonishment and bewilderment of man suspended between the abyss of the richness of his own spirit and the void of his insignificance and of his final destiny.

- FRANCISCO CARRASQUER LAUNED, «Sender por sí mismo», pp. 69-122.

RESUMEN: El articulista se propone caracterizar a Ramón J. Sender por las propias definiciones del autor mismo a lo largo de su obra. Y a ese efecto, echa mano de copia de citas senderianas (unas 85) debidamente relacionadas entre sus comentarios, con el fin de situar al escritor en su verdadero compromiso político, en su vida, en su obra (estilo, temática y autopercepción y clara conciencia de su arte novelístico), así como en su manera de sentir y pensar. La mayor parte de las citas se han sacado de estas cinco obras senderianas: *Siete domingos rojos* (1932), *Los cinco libros de Ariadna* (1947), *La esfera* (1969), *Monte Odina* (1980) y *Álbum de radiografías secretas* (1982).

ABSTRACT: The author of this article, means to define Ramón J. Sender by means of the writer's definitions in his work. To this effect he uses not few quotations of the author self (85 more or less). Exactly connected the writer of this article wants to situate Ramón J. Sender in his political compromise, in his life and work (style, thematic, self consciousness of his novelistic art), as of his way of feeling and thinking. Most of the citations are taken from the following five Senderian works: *Siete domingos rojos* (1932), *Los cinco libros de Ariadna* (1947), *La esfera* (1969), *Monte Odina* (1980) and *Álbum de radiografías secretas* (1982).

- FRANCISCO CARRASQUER LAUNED, «Un Edipo extemporáneo (A raíz de *Muerte en Zamora*, de Ramón Sender Barayón)», pp. 123-132

RESUMEN: Un libro que es, a fin de cuentas, el resultado de la cortedad de un hijo y de la *desconjunción* entre un padre y sus dos hijos. Desconjunción que sigue siendo un misterio que no contribuye este libro a desvelar; más bien al contrario: la incomunicación constatada se hace acusación unilateral de una parte contra la otra, que ya no puede defenderse. Demasiado tarde. Este libro tendría que haberse escrito y publicado en vida del acusado: el padre y escritor Ramón J. Sender, fallecido siete años antes. De ahí lo de «extemporáneo» de la manifestación (por cierto nada literaria) edipiana del título.

ABSTRACT: A book that is fruit of the dulness of a son and the dissension between a father and his son's. This book does not contribute to disclose this mystery; on the contrary: the incommunication becomes a unilateral *accusation*. Too late. The accused can't defend himself. It should have been written while

Ramón J. Sender was still alive. In that lays the «extemporality» of this Edipian (by the way not at all literary) manifestation.

- José Domingo DUEÑAS LORENTE, «Ramón J. Sender en los años veinte: Detalles de un aprendizaje», pp. 133-150.

RESUMEN: La década de los veinte fue la del encauzamiento definitivo de Sender como escritor. En los primeros meses de 1930 irrumpió brillantemente en el panorama literario español con *Imán*, que le situó ya en un puesto privilegiado entre los jóvenes autores. Detrás había una tenaz dedicación a la escritura, sobre todo periodística –según se revisa en este artículo–, en *El Sol*: «Notas de la redacción», reseñas de libros, reportajes, etc. Entre los últimos merece especial mención el titulado «El muerto resucitado» –sobre el «crimen de Cuenca»–, incorporado después, como se analiza aquí, a *El lugar de un hombre* (1958).

ABSTRACT: The 20's were the decade of the definitive establishment of Sender as a witer. In the first months of 1930 he made a brilliant debut in the Spanish literary scene with *Imán*, that situated him in a privileged place among young writers. Behind that there was a tenacious dedication to writing, especially journalistic –as reviewed in this article– in *El Sol*: «Notas de la redacción», book reviews, articles, etc. Among the latter stands out «El muerto resucitado» –an article about the «crime of Cuenca»–, included later, as analyzed here, in *El lugar de un hombre* (1958).

- Charles L. KING, «Colofón», pp. 151-153.

RESUMEN: Como ya indica el título, «Summation» viene a ser el colofón o epílogo de su equilibrado y panorámico manual senderiano titulado simplemente *Ramón J. Sender*, con el que nos transmite una impresión global y generalizada de la obra de nuestro autor. Y eso cuando falta para completarse ésta una buena cuarta parte todavía. Cuando se publica esta obra monográfica de Ch. L. King, faltan ocho años para la muerte del escritor y en ese tiempo escribirá aún más de treinta títulos, lo que no empece para que este juicio general sea tan válido como si lo hubiese emitido a la muerte de Sender. Tanta es la inmutabilidad esencial del escritor aragonés y tanto el ojo sintetizador del hispanista estadounidense Charles L. King.

ABSTRACT: As the title indicates («Summation») this is an epilogue to his balanced and broad work, simplified titled *Ramón J. Sender*. With which he transmits a global and general impression of the senderian work, while more than a quarter of the work is still not finished. This doesn't mean that this general judge-

ment is not as good as if it were made after the authors's death. Such is the essential immutability of Sender and such is the ability to synthesize of Charles L. King.

- Manfred LENTZEN, «*El rey y la reina* de Ramón J. Sender como parábola», pp. 155-162.

RESUMEN: El estudio intenta hacer una lectura de la novela *El rey y la reina* como de una parábola en el sentido de que la acción que se desarrolla entre el jardinero y la duquesa refleja la situación de las «dos Españas» y muestra una forma de convivencia posible como «hombre» y «mujer».

ABSTRACT: The study tries to read the novel *El rey y la reina* as a parable in the sense that the action that is developed between the gardener and the duchess, reflects the situation of the «two Spains» and presents a model for «man» and «woman» to live together.

- Gemma MAÑÁ DELGADO y Luis A. ESTEVE JUÁREZ, «Nueva aproximación a *Réquiem por un campesino español*», pp. 163-179.

RESUMEN: A partir de una revisión de los trabajos de mayor interés, se puntualizan una serie de aspectos: los planos narrativos y el punto de vista; el procedimiento del tiempo reducido; el tiempo histórico y el escenario novelesco; los niveles interpretativos; las relaciones intertextuales en la obra de Sender. Para concluir se apunta que el elemento motivador del *Réquiem...* es el fusilamiento de su hermano, con quien el protagonista ofrece notables paralelismos. Este hecho, objetivado en una visión épica y trágica, es «el esquema de toda la guerra civil nuestra»: un problema moral del que se desprende un problema social.

ABSTRACT: Starting with a revision of Sender's major works, a series of aspects is analyzed: the narrative levels and point of view; the reduced time procedure; historical time and setting of the novel; interpretative levels; the relation among Sender's different works. As a conclusion it is pointed out that the motivating element of *Réquiem...* is the execution of his brother, with whom the main character shows remarkable parallelisms. This fact, objectified in an epic and tragic view, is «the outline of all of our Civil War»: a moral problem from which derives a social problem.

- Ramón RUFAT LLOP, «El sentimiento religioso en Ramón J. Sender», pp. 181-186.

RESUMEN: En lo religioso es Sender lo que dice de sí mismo como escritor: un creyente «discrepante y a contrapelo». Cuanto se ha instituido y se venera

como religioso es perjudicial para los hombres; los dogmas son falsos. Sólo la sublimación metafísica de la fe, el Dios = Libertad que se define a sí mismo («Yo soy el que soy») y que Pablo recoge es la gran conquista del mensaje cristiano. Un Dios idea de Libertad y de Amor entre todos los hombres, operante en nuestra vida y acciones: es la fe y la religión de Sender.

ABSTRACT: In his religious aspect Sender is the way he defines himself as a writer: a «dissenting and against the grain» believer. All that has been established and is venerated as religious is detrimental to men; the dogmas are false. Only the metaphysical sublimation of faith, the god = freedom that defines itself («I am the one I am») and that Paul quotes, is the great conquest of the christian message. God as an idea of freedom and love among all men, active in our lives and actions: such is the faith and the religion of Sender.

- Julia UCEDA, «Criaturas senderianas (Variaciones sobre una obra abierta)», pp. 187-214.

RESUMEN: En este artículo se proponen campos para el estudio de la obra de Ramón J. Sender, con especial referencia a *El verdugo afable* y *Las criaturas saturnianas*, entre otras. Se estudian los conceptos de «casualidad», muerte moral y supervivencia, así como los personajes-víctima, la dialéctica entre inocencia y culpa, la experiencia metafísica del descenso ascendente y las propuestas senderianas de Miguel de Molinos o Simone Weil. Se concluye que la obra del escritor aragonés inicia en la literatura española una línea de reflexión moral y metafísica.

ABSTRACT: In this article the author lays down some lines of approach to the study of Ramón J. Sender's work. Taking as special reference *El verdugo afable* and *Las criaturas saturnianas* among others of his novels, the concepts of hazard (casualidad), moral death and survival are looked into along those of the man as-victim, the dialectic between innocence and guilt, the metaphysical experience of the rising descent and Sender's own philosophical propositions to Miguel de Molinos and Simone Weil. The author concludes that the aragonés writer's work initiates a searching line of moral and metaphysical reflexion in Spanish Literature.

- Mary S. VÁSQUEZ, «Estrategias de guerra y texto en *Contraataque* de Ramón J. Sender», pp. 215-230.

RESUMEN: La autora ve en *Contraataque* algo más que un panfleto de propaganda pro República española, como tantos críticos ven esta obra. Por otra parte, Mary S. Vásquez trata de demostrar que Sender no la escribió tanto pensando en públicos extranjeros como en su propio público español. Un público para él



INSTITUTO DE ESTUDIOS ALTOARAGONESES
(DIPUTACIÓN DE HUESCA)



9 770214 760007