

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofía y Letras

EL RETORNO A ESPAÑA MEDIANTE EL SIMBOLO EN EL
REQUIEM POR UN CAMPESINO ESPAÑOL

DE RAMON J. SENDER

T E S I S

Que para obtener el grado de
MAESTRIA EN LETRAS ESPAÑOLAS

p r e s e n t a

ALICIA CORREA PEREZ



FILOSOFIA
Y LETRAS

México, D. F.

1974



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi hijo

Francisco.

I N D I C E

PROLOGO.

I.- EL DESTIERRO Y SUS CONSECUENCIAS EN LA CREACION LITERARIA ESPAÑOLA DE LA GUERRA CIVIL.

- 1.- El destierro en España.
- 2.- El destierro como realidad personal.
- 3.- Algunos fenómenos que origina en la creación literaria.

II.- LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA EN LA NARRATIVA.

- 1.- La realidad literaria y su transformación con la guerra.
- 2.- La novela cercada en el exilio.
- 3.- La novela cercada en el interior del país.

III.- RAMON SENDER.

- 1.- El hombre y el escritor.
 - a.- La obra narrativa anterior al destierro.
 - b.- España en el destierro.
(Crónica del Alba y Réquiem por un campesino español)
 - c.- América en la Literatura desterrada.
(Epitalamio del Prieto Trinidad)

IV.- REQUIEM POR UN CAMPESINO ESPAÑOL

- 1.- Personajes
 - a.- Paco el del Molino. La autenticidad como esencia. -el héroe-.
 - b.- Mosén Millán. La verdadera problemática entre el ser y el deber ser.
 - c.- Los enemigos. La posesión como finalidad y la brutalidad como medio para lograrla.
- 2.- Estructura.
 - a.- El tiempo real y el tiempo imaginado y su conformación interna en la novela.
 - b.- El espacio y su identificación con la realidad de los personajes.

c.- Algunos giros del lenguaje como conformación de esa realidad.

3.- Realidad Literaria en el Réquiem por un campesino español.

a.- ¿El arte es más real que la historia?

V.- CONCLUSIONES..

1.- El retorno a España mediante el símbolo.

2.- Valoraciones sobre el Réquiem por un campesino español.

OBRAS DE RAMON J. SENDER.

BIBLIOGRAFIA.

PROLOGO

Ramón Sender, escritor español que vive en el destierro a partir de la terminación de la Guerra Civil Española, deja ver en algunas de sus obras su esencia de desterrado.

Un escritor en el destierro generalmente expresa su añoranza por el mundo que quedó trunco; sobre todo aquél cuyo destierro es político, suscitado por una guerra civil. Esa vida que antes fluía se detiene absurdamente y provoca una ruptura no prevista, no deseada y no justa.

Ramón J. Sender se detiene en América buscando ser un trans-terrado; sin embargo, el destierro provoca en él --contrario de otros compañeros suyos-- una sensación de libertad que no le permite lamentar, en alto grado, su situación ni sumergirlo en la anoran-za constante. Marcelino C. Peñuelas expresa de él: "Sender ha sido siempre un hombre de marcada entereza de carácter, de una indepen-dencia de actitud, de ideas y de conducta poco común. Cualidades que se reflejan en su vida y en su obra; y que aparecen ya en su in-fancia, en la rebeldía desafiante frente a su padre y ante los otros niños" (1)

El propio autor comenta: "Hay sólo dos maneras de liberarse uno de sí mismo, que son el amor y el arte. Con el arte uno se pue-de librar más o menos, que es lo que yo hago, ¿verdad? Con el amor,

no es tan fácil porque no depende de uno..." (2)

Esa búsqueda de libertad le permite encontrar nuevas rutas a su destierro y logra, finalmente, establecerse en el Estado de California con la afluencia de pensar que, en el pasado, ese territorio fue español; pero también llevado por razones económicas.

La toma de conciencia de que a pesar de todo se posee la libertad y se puede servir de ella, ayuda a Sender a superar su estado anímico posterior al destierro y hacerlo sentir como ciudadano universal. La prueba fehaciente de que Ramón Sender ha logrado esto último nos la da el hecho de que es uno de los novelistas más traducidos de la literatura española. "Tiene traducciones al inglés (ediciones en Londres y Nueva York), al francés, al italiano, al portugués (ediciones en Lisboa y en Sao Paulo), alemán, sueco, danés, polaco, checoslovaco, esloveno, yugoeslavo, holandés, finlandés, noruego, islandés, ruso, ucraniano, turcomano, japonés. Se han publicado más de ochenta ediciones extranjeras de sus obras" (3)

Sin embargo, y no podía ser de otro modo, al igual que otros escritores españoles del exilio, la Guerra Civil y su participación en ella, es tema en su narrativa posterior -- Réquiem por un campesino español, El rey y la reina, Los cinco libros de Ariadna, Crónica del Alba III--, como lo fue también su nostalgia por la tierra --Crónica del Alba I, II, III-- "La narración que más intensamente refleja su estado anímico, la sensibilidad lejos de la tierra, es Crónica del Alba. Afirma que de haberla escrito en España lo habría

hecho de otra manera" (4)

Páginas adentro trataremos de exponer algunas de las formas cómo el destierro afecta al escritor y, cómo aparece, en Sender, una visión sintética de la realidad producto de la lejanía física de la tierra española; la presencia constante de la derrota y de la ausencia son, al mismo tiempo, la autoafirmación de una libertad que como hombre exige.

Debemos tener en cuenta que, si por una parte la depresión causada por el destierro no aparece en alto grado manifiesta en Sender --puesto que no es notoria en su narrativa posterior--, sí hay un deseo constante que el autor logra convertir en realidad literaria -- no por ello menos válido-- éste es: el retorno a España.

¿Cómo conseguirá este autor su objetivo? En el primer momento, por ideal, resulta físicamente imposible. La situación histórico-política de la postguerra civil española no lo permite.

El Réquiem por un campesino español será el camino. ¿Intencionado? Posiblemente no. ¿Logrado? Posiblemente sí. Y es esto lo que trataremos de exponer en el análisis de Personajes, Estructura y Realidad Literaria de la novela.

En el capítulo concluyente señalaremos cómo Sender, mediante el símbolo del campesino español en lucha contra un gobierno con mentalidad feudal y contra un clero no por apático menos culpable, sucumbe trágicamente en la búsqueda de valores absolutos --justicia y libertad-- llevado por su atencividad, en un ambiente de caos y decadencia.

En este mismo capítulo, después de presentar algunas consideraciones sobre el símbolo y exponer su historia en la literatura, se trata de incluir la expresión del símbolo de Sender --el campesino español-- dentro de esta trayectoria simbólica de la literatura. Por otra parte pretendemos señalar también la manera como realiza el autor su retorno a España: a través del símbolo mitificado.

Este campesino no es sólo un concepto genérico --como también se expone en el capítulo final-- porque el autor logra trascender al campesino trágico, en el momento en que consigue sintetizar la voluntad de un pueblo en lucha por la libertad y la justicia, en Paco el del Molino. A pesar de la fuerza militar superior del fascismo y la falta de voluntad moral, en este caso, de una institución religiosa no menos poderosa, emprende la lucha.

Así se presenta, a través de la obra, un personaje estudiado como persona: Paco el del Molino, como concepto genérico: un campesino español; y como símbolo: el Hombre al que se le ha dado un mundo que no puede hacer fructífero y que, al mismo tiempo, se le niega.

Esto es precisamente lo que permite a Sender convertir en símbolo a su personaje. Es decir, por una parte el personaje, en virtud de la fuerza de que lo dota el autor, se convierte en el signo que representa la fuerza de un pueblo ante la justicia de la posesión de la tierra. Por otra parte este Hombre-personaje, que le ha sido negada la posibilidad de hacer productiva una tierra y cuya

negación le determina la muerte física, sirve a Sender para unirse a la tradición simbólica de la literatura.

Más específicamente, este símbolo le permite resolver su conflicto existencial de ausencia, mediante la creación literaria del campesino español como Hombre despojado.

La salida forzosa del país de origen, motivada por la presión de un régimen antinatural para las libertades esenciales lesiona, primeramente, los estratos emotivos y, después, los ideológicos. Esto ocurre con más intensidad si el desterrado es un intelectual y, en mayor grado, si es artista al mismo tiempo.

El estrato emotivo tanto como el ideológico, al evocar el paraíso perdido en la nueva tierra distante y distinta, convocan a una sensación reiterada del tiempo y el espacio dejados atrás. La lejanía otorga así, no sólo una perspectiva afectiva especial, sino que trata de ajustar la visión crítica a ese tiempo y ese espacio que, ahora, son vistos ya como historia y, posiblemente, por lo mismo ya no reales en un presente.

De esta forma Sender interpreta la vida en el lugar añorado como una instancia que no deforma la realidad, sino que la sitúa en la categoría ideológica, que no idealizante, del símbolo que hace posible la totalización de la vida hecha historia móvil.

INDICE DE NOTAS DEL PROLOGO.

- 1.- Marcelino C. Peñuelas, La obra narrativa de Ramón J. Sender, Gredos, Madrid, 1971, pp. 31-32 (Biblioteca Románica Hispánica).
- 2.- Marcelino C. Peñuelas, Conversaciones con Ramón J. Sender, Magisterio Español, Madrid, 1969, pp. 274-276.
- 3.- Ibidem., p. 46.
- 4.- Marcelino C. Peñuelas, La obra narrativa de Ramón J. Sender, op. cit., p. 28.

I.- EL DESTIERRO Y SUS CONSECUENCIAS EN LA CREACION LITERARIA ESPAÑOLA DE LA GUERRA CIVIL.

1.- El destierro en España.

Según el concepto nacido de varias herencias religiosas, la vida es un destierro universal en la medida en que se ha perdido un paraíso original y en que aprendemos la verdad de que estamos destinados a perder, con justicia o sin ella, lo más entrañable de nosotros mismos.

Séneca sintió el sufrimiento que era vivir fuera de la Patria; aunque el aprender esta verdad le produjo más que el aprendizaje de alguna ciencia.

A lo largo de la historia de España, los destierros políticos han afectado en todos los aspectos, pero sobre todo intelectualmente, al país. Estos destierros han sido siempre una decapitación ya que implicaron la salida de grupos que en mayor o menor grado influían decisivamente en la política, la economía, la educación, el pensamiento español.

Es inevitable recordar que algunas emigraciones son consecuencia de una guerra civil y ésta es siempre el peor conflicto que pueda ocurrirle a un pueblo. La lucha intestina no es sólo el enfrentamiento de dos concepciones antagónicas de la realidad política sino que espiritualmente hace surgir el rencor, inicio de la in

comunicación. Pero quizá el peor resultado de ella sea, ante todo, el estancamiento o el retroceso de una evolución colectiva general. Una guerra civil viene a dar prueba de la falta de identidad genérica y coherente en un proceso histórico ejemplar. La emigración del vencido es una realidad inevitable, donde lo único positivo que puede quedar se soluciona en la resurrección que implica una victoria personal y la experiencia que da el vivir en un país extranjero, acumulando experiencias e ideologías. Sólo así el pasado puede ser aprovechado y superado.

El destierro de los judíos inicia esta decapitación política justamente en el momento de la reconquista de Granada, del descubrimiento de América y de la unificación lingüística de Nebrija. Las consecuencias de esta emigración afectaron no sólo la economía del país con la ausencia de los industrioses judíos, sino sobre todo afectaron la política y la paz de España ya que éstos se convirtieron en aliados de los enemigos de aquélla. Gregorio Marañón expresa: "Los judíos expulsados favorecieron al poder mahometano, a las naciones protestantes coligados contra España y, eventualmente, a los países católicos que luchaban contra los españoles" (1) Debemos aclarar que los judíos estuvieron contra el Estado español y no contra España.

Las actitudes políticas, literarias, filosóficas y científicas de estos emigrados mantenían el entusiasmo de los que quedaron, en calidad de conversos, en España. Muchos de estos últimos seguían influyendo en las diferentes situaciones españolas, aún en puestos

de responsabilidad. Estos y aquéllos trajeron a España repercusiones profundas en diversos órdenes (Antonio Pérez, Spinoza).

La expulsión de los moriscos, ocasionada por la frustrada asociación entre éstos y Enrique IV de Francia y otras muchas causas más antiguas, decapitará la situación agrícola española puesto que salen del país los más eficaces agricultores, con una anterior tradición en la industria del acero y el curtido de cueros. Por otra parte estos moriscos ya no eran extranjeros puesto que tenían más de ocho siglos de vivir en España, de pertenecer a ella, con un gran arraigo en la tierra española y con tradiciones producto de la mezcla de ambas culturas. Ochocientos años dan toda una tradición cultural, un apego y arraigo a esa tierra, aunque no ancestral, sí suya por antigüedad. Sin embargo la rivalidad con la España católica los lleva a unirse con judíos y franceses ocasionando que Felipe III actuara en legítima defensa política aunque encubierta, por la historia, como un acto de fanatismo religioso. "Moriscos y judíos, en tiempos de paz, se odiaban más que los moriscos o los judíos a los cristianos. Pero ante el enemigo común, ante la monarquía católica, se unían con subterráneo fervor". Expresa el mismo Gregorio Marañón. (2)

En el siguiente siglo ocurre la decapitación intelectual, la expulsión de los jesuitas. Carlos III los destierra por no convenir a sus intereses político-económicos y quizá porque, en mayor o menor grado, los jesuitas representaban la vanguardia intelectual

del pensamiento tomado de la Ilustración francesa del siglo XVIII. Desde la tierra extraña estos filósofos, teólogos, matemáticos, químicos, historiadores, literatos, que viven añorando su pasado, producen obras que analizan, critican, revalúan la cultura española o americana, en su caso; desde el destierro, al mostrar creatividad y dignidad, revelan la injusticia de él, al producir obras de valor humanístico y científico.

Las ideas francesas revolucionarias del siglo XIX ocasionarán el liberalismo español. Por una parte aquéllos que habían estado prisioneros en Francia como consecuencia de su levantamiento contra la invasión de Napoleón, se habían contagiado de estas ideas políticas. Los más inteligentes, los intelectuales, a su regreso en 1813 empezaron a propagar ideas liberales que desafortunadamente chocaron con el erróneo absolutismo de Fernando VII, quien los expulsó, a pesar de que algunos habían permanecido a su lado contra Napoleón.

Otro grupo, aquéllos que aún antes de la invasión ya comulgaban con ideas revolucionarias francesas de igualdad, y que lucharon a favor de Napoleón, salían de España por la restauración de Fernando VII. A estos dos grupos los dividía el haber luchado en bandos contrarios y los unía el coincidir en sus ideas liberales. Ambos, separadamente, influyeron desde Francia para propiciar y lograr la Revolución Constitucional de 1820.

Generalmente, quienes poseen las ideas más avanzadas, en este caso liberales y afrancesados, son aquellos filósofos, humanistas,

cuyo destierro detiene o entorpece el desarrollo intelectual. Afortunadamente la revolución constitucional los devolvió a la patria para ayudar a España. Entre ellos estaban Alberto Lista, Moratín, Goya, Manuel Silvila, Amorós, Mina.

Al triunfo de esta revolución, los absolutistas emigraron a Francia y el círculo vuelve a iniciarse ayudado por los excesos y errores liberales; desde el exilio aquéllos promueven y logran otra guerra civil. "A la que puso término el duque de Angulema con sus cien mil soldados franceses". (3)

El destierro nuevamente para los liberales dura diez años, otra vez como antes, decapitando a España desde el punto de vista literario: Martínez de la Rosa, el duque de Rivas, Espronceda. Las mejores obras románticas españolas fueron escritas en el destierro. Para cerrar el círculo iniciado nuevamente, éstos, a su regreso, ayudarán a reconstruir su país, ahora con un liberalismo tolerante, ya madurado en las riberas francesas.

A partir de entonces España se vuelve liberal, a excepción de algunos grupos que serán la base del Carlismo. El destierro de estos últimos no va a ocasionar serias repercusiones políticas puesto que el mismo Don Jaime, hijo menor de Don Carlos, muere en el destierro, totalmente escéptico acerca del Carlismo. Lo único que en España quedó de esto es, según Marañón: "una fuerza tradicional, patriótica, religiosa, llena de vigor humano y social; pero de sentido diferente del que alentó las guerras civiles". (4)

Comienza un nuevo período de calma revolucionaria de monarquía constitucional con Alfonso XII, también emigrado en su juventud y que había aprendido la lección equilibrante del destierro en la Europa central.

Sin embargo, esta monarquía borbónica no puede adaptarse a los inquietantes, profundos y amplios cambios que trae el nuevo siglo y se derrumba ante el exaltado liberalismo que tampoco sabe equilibrar sus fuerzas en un siglo en que el equilibrio es poco común y sin embargo esencial. La república no debía darse el lujo de errar pero cayó en él y nuevamente la Guerra Civil conmueve a España.

Un nuevo y decapitante destierro se inicia para muchos, dejando a una España que se queda envuelta en la destrucción de la guerra y permitiendo que la otra España que se va, moribundas ambas, ahondaran el surco de la separación con el dolor y la importancia, quedando entre las dos la irreconciliación de saber, obstinadamente, que la razón está de parte de quien juzga los hechos.

2.- El destierro como realidad personal.

Dentro del contexto histórico del mundo contemporáneo, la primera guerra mundial produce una serie de cambios fundamentales. Las estructuras tradicionales más profundas se ven alteradas. Estas transformaciones se acentúan con las ideas de fines del siglo XIX, que expone Marx en El Capital, por la existencia de nuevos regímenes que serán antagónicos al Imperialismo, que suponen aún las Monarquías Constitucionales; y por el desarrollo de sistemas políticos republicanos encauzados progresivamente hacia el Capitalismo como sistema socio-económico.

La revolución bolchevique se presenta también en esta etapa histórica como testimonio del cisma mundial. Esta revolución y el socialismo son causa y efecto de la inconformidad del pueblo ruso; y de ambos aspectos nacerá un nuevo universo político en la cultura contemporánea.

España, país más tradicional en su evolución social y cultural, se ve conmovido también por estas alteraciones sociales. Incluso podríamos decir que empieza a sentirlos y a manifestarlos a partir de 1898, fecha llena de significación para el poderío hispano: la guerra con los Estados Unidos, provocada y premeditada, que produce la pérdida de Cuba y Puerto Rico, últimas colonias españolas en América. El anhelo de una república verdadera presenta la esperanza de una democracia que dé redención a esa sociedad estan-

cada. El inicio de una generación creadora y renovadora cimbra los cimientos de la cultura española que aparentemente se había aletargado en los Siglos de Oro. Todo ésto cambia la realidad para España, cuando menos en la toma de conciencia de que lo pasado pertenece al tiempo ido y que el siglo XX es definitivo en su nueva y tajante realidad.

Es en España donde se lleva a cabo la última revolución del período comprendido entre las dos guerras mundiales; la anticipación de lo que sería una segunda guerra mundial se va a vivir aquí.

La Revolución no era la primera chispa de un incendio que se propagaba sino la llamarada final de un fuego que se había extinguido en toda Europa y la inicial que no haría sino ofrecer a las potencias que se preparaban para la segunda guerra, un campo de experiencias. La revolución convertida en guerra civil era el preludio y el ensayo general de la segunda guerra mundial.

Por lo tanto, si bien es cierto que la Guerra Civil dista mucho de ser un asunto puramente español y que este tipo de luchas conciernen --por ser un enfrentamiento y la destrucción del vencido-- a todas las potencias y a todos los pueblos, el marco geográfico dentro del cual ocurre es determinante en la crisis que estremece a la humanidad en el siglo de las Guerras Mundiales. También es cierto que la guerra parte de un conflicto esencialmente español entre un orden reformista, liberal, laico y un orden tradicional, autoritario, clerical; pero pronto adquiere un carácter moder

no internacional y se convierte en símbolo del conflicto ideológico entre fascistas y antifascistas que ya dividía al mundo y provocaría un caos mundial.

Fue más que una coincidencia histórica el que España haya sido el país elegido para iniciar el conflicto clave de los años treintas entre fascismo y marxismo. Era precisamente España el punto para iniciar la guerra ideológica, reprimida entre las dos posiciones del dominio histórico; un país en el que privaba el oscurantismo político y la falta de conciencia del pueblo hacia la situación histórica; ahí se sembró y se dilucidó la situación de duda entre cuál sería la posición a seguir.

El mundo había evolucionado y en la península se trazó la prueba de fuego. El fascismo, aunque era la doctrina sentada por Mussolini y Hitler, imperaba en la mentalidad arcaica ejercida por la clase dominante española.

Dentro del debate entre la monarquía y la república, España, sin sentirlo, a través de la presión del clero y sus representados los aristócratas provincianos, estaba sumida en la tradición. La falta de una auténtica clase media simplificaba los postulados entre la pobreza y la riqueza.

La primera gran lección para España fue constatar, con tristeza, que había sido, sin darse cuenta, un país reaccionario.

Es difícil entender la unidad subterránea que forma el esqueleto interior del español, ya sea locuaz sinónimo de andaluz, seve-

ro de castellano, astuto de gallego, interesado de catalán, trabajador de vasco; aunque a todos los identifica algo cuya comprensión es esencial para entender la realidad española: (5)

la tierra.- que da la vida pero no la mantiene.

el hambre.- que es dura y hace infeliz y que sólo puede ser soportada por el orgullo.

la conciencia de lo castizo.- traducido por "de buena raza" y que expresa una sed de dignidad que proclama toda la historia de los pueblos de España.

la muerte.- ocupa un lugar en la vida del español que se refleja en algunas fiestas populares, como la pasión por los toros.

la religión.- espiritualidad donde se junta la fe más fanática con el más violento anticlericalismo --el rezago de la inquisición, la expulsión de los jesuitas, la reacción del pueblo liberal en el siglo XIX y en los primeros meses de la segunda república--

el tiempo.- que entraña el conflicto entre el pasado, situado en un momento histórico anacrónico, y el presente, continuo devenir donde perduran las formas cotidianas de vida enraizadas en una tradición que es ontológica.

La relación entre vida-tierra-dignidad-religión-muerte está cimentada en cánones de mentalidad feudal que se resuelven en el resto del mundo al inicio de las repúblicas y las monarquías parlamentarias, a partir de la Revolución Francesa. Pero en España la tradición institucional se convierte en una forma de vida que se de

tuvo a fines del siglo XVIII; por ello el tiempo histórico, en relación al país, sufre un inmovilismo estatístico. En el continuar de tres siglos las palabras "lo mío" y "lo tuyo", se enfatizan cada vez más y con más violencia.

Las luchas, las revoluciones, las guerras nos demuestran la difícil construcción de un Estado por encima de una nación inconclusa y la vanidad y el carácter artificial de la tentativa liberal, en un país en el que reinan todavía los caciques, la arrogancia de los señores, seguros de encarnar a una raza superior, el desprecio de la muerte, el encarnizamiento en la lucha de todos los combatientes, su apego a la ciudad, a la aldea, al terruño; la violencia de los fanatismos, el odio y el desprecio que producen las jerarquías sociales y la constante afirmación de la dignidad, todo esto es parte de la verdad histórica de España.

En un nuevo momento histórico del siglo XX, restablecida la república, para algunos, con más errores que logros, y ante el conflicto mundial que va a escenificarse, nuevamente como en la guerra de Independencia, gran parte del pueblo español -esta vez republicano- mal armado y peor organizado, aparece como el primero en luchar contra el fascismo internacional. Por otra parte se resucita el espíritu de las Cruzadas contra el peligro rojo que amenaza a la cristiandad. Los primeros se sostuvieron durante casi tres años pero finalmente sucumbieron.

El resultado de la guerra fue la ruina económica del país,

con la destrucción, el sacrificio de incontables vidas humanas, la persecución o el exilio para más de un millón de vencidos y una barrarrera de odios entre éstos y los vencedores, sin que quedara una sola familia libre de la tragedia.

Se inicia un nuevo destierro, un nuevo exilio español. Ahora hacia América, hacia Rusia, hacia Francia, Inglaterra, Estados Unidos, con la carga dolorosa de la derrota y de la patria que se aleja. El español, ahora desterrado, no había previsto otra vida, preferible o no, ni la posibilidad de dejar la que ya vivía. Ni pensó, quizás, en la posibilidad de que todo pudiera ocurrir, como sucedió, por la violencia.

El destierro, la opresión y la represión son ahora la realidad para el vencido.

La derrota y la oposición ideológica fuerzan al destierro; el español, ser arraigado por esencia, se enfrenta a la gran problemática. Al respecto Marra López expresa: "... el arraigo que poseemos nos fuerza a permanecer tesonera, tozuda y un tanto aldeanamente afincados en el lugar en que nacimos, como supuesto fundamental para nuestra existencia. Esta cualidad implica un doble filo un tanto ambiguo, pues si bien por un lado nos sitúa en el mundo, con los pies perfectamente asentados en la tierra que pisamos, el reverso de la medalla muestra el peligro de la falta de experiencia sobre la vida que existe fuera de nosotros y su posible aplicación en el país..." (6)

El destierro, ya sea político o no, representa siempre una situación real y afectiva. La ausencia de un todo provoca angustia y la sensación de derrota instala más en la completa soledad al vencido. Dos circunstancias se unen para recalcar la derrota interior, por una parte la realidad de estar vencido físicamente y por otra la toma de conciencia, tan profunda, de que no se tienen los pies sobre la tierra de antes y de siempre.

Construir en suelo extraño resulta de base difícil porque hace falta un conocimiento de la esencia. Crear de la nada es obra de dioses, ya que el artista crea pero a partir de la sustancia. Todo resulta más complicado cuando se viene de una derrota y cuando la presencia de lo ausente es constante. La lucha es doble ya que se debe reconstruir un espíritu al que se le ha demostrado por las armas que no es funcional; hay que desarrollar un trabajo físico que no puede realmente producir alegría pues no tiene el valor de lo propio; sin embargo, es necesario que se realice entre el sudor, la tristeza y la derrota.

Machado, ya sin vivirlo, lo sentía entre las páginas del Poema del Mio Cid en toda su absoluta tristeza:

"... por la terrible estepa castellana
al destierro con doce de los suyos
polvo, sudor y hierro el Cid cabalga" (7)

Al escritor en el destierro se le presenta una doble proble
mática: como hombre y como creador. Marra López escribe:

"Toda expatriación supone, en principio un aislamiento y fracaso total desde el punto de vista de la intencionalidad intelectual. El impulso creador necesita ser realizado sobre la base de unos supuestos y unos materiales de experiencia naturales, unas vivencias que son las más de las veces fluídas, aprehendidas inconscientemente -también existen vivencias en el destierro, pero no son na turales e inconscientes, al ser extraño el nuevo medio en que se halla el prota gonista, y que, en el mejor de los casos, necesita incorporarlo-. Así, la posibi lidad de realizar una cierta obra desaparece en su mayor parte al resultar el escritor desgajado del pueblo en donde se formó y privado de su público natural" (8)

Si bien es cierto que no es agradable construir sobre lo ex traño, menos edificante será hablarle al extraño o crear para él. El problema se aumenta porque ahora es también la gran interroga-

ción de ¿a quién escribo? Interrogante que no encuentra por lo pronto una respuesta. Acostumbrado como se está a escribir para su público, aunque sepa que este público puede extenderse y cambiarse, sin embargo se pregunta angustiado:

"¿Para quién escribimos nosotros? Yo, español en América, ¿para quién escribo?..." Expresa Francisco Ayala (9)

Todo lo que es una necesidad vital de comunicación se entorpece porque aunque continúe como necesidad no hay deseo de realizarla, o al menos no del todo. Por otra parte ya no se tiene la idea, aunque se imagine, de la realidad existencial de lo ausente. Lo que de ello se tiene o se recuerda ya es sólo éso, recuerdo en el tiempo y en el espacio. La situación real del escritor desterrado es ahora otra; debe estar íntimamente ligada a su "yo", "aquí", "ahora" y sin embargo es su "aquél", "allá", "antes" lo que realmente se tiene. Hay una dislocación total de su existencia. Ramón Sender manifiesta:

"El exilio es siempre duro y más en la vejez. No basta con la interior satisfacción de estar donde uno cree que debe estar. Es necesario que algunas de las sombras que acompañaron nuestra infancia y nuestra juventud sigan cerca

de nosotros para dar a nuestra vida la sensación de unidad y continuidad sin la cual nos sentimos desarticulados y flotantes" (10)

Para Ramón Sender el escritor necesita las sombras de una tierra y de un pasado histórico para no sentirse "desarticulado y flotante". Y en efecto, la ausencia produce un detenerse en el momento del destierro, colocar lo ausente en el pasado de ahora y, desde una situación flotante, envolver en la penumbra los hechos críticos que propiciaron el exilio.

Es entonces cuando para el escritor, a pesar de tener esencialmente presente la realidad de la guerra, la envuelve en una visión lejana e idealiza lo perdido. "Sí, la emigración ha idealizado un poco en mí las raíces españolas, porque estoy enamorado de España como todo español emigrado..." (11)

El escritor desterrado, el escritor fuera de España, sigue siendo esencialmente español, aunque comprometido con el mundo que le toca vivir. Se va formando su nueva existencia por medio de una lucha necesaria e inevitable, que debe convertir en esencia porque sabe que no hay manera de volverse atrás, a menos que se traicione a sí mismo. Y esto último sería también otra derrota que no soportaría ni debe provocar porque "Duro es nuestro porvenir, pero no por éso deja de serlo" (12) dice Max Aub y continúa: "en nuestra época el pacifismo es el más cruel de los engaños. Si

un escritor se empeña en no ser hombre de su tiempo, sin vuelo necesario para serlo de todos, ni es hombre ni es escritor." Por ello la realidad americana que les toca vivir es temática constante en el escritor del exilio junto con el pasado español, el histórico y el propio; la guerra civil, la invención de España, el presente, el exilio y la realidad americana; y en todo, como constante, la presencia de lo ausente.

Para José Gaos, los españoles en México no son desterrados "sino simplemente transterrados" (13) Por todo lo que implica el idioma y toda la presencia española a lo largo de cuatro siglos en América. El trabajo del intelectual español ha sido constante; la violencia del hecho del destierro, la violencia en el acomodamiento a nuevas realidades: la relación del pasado y la tierra de allá, con el presente y la tierra de aquí es en todo escritor, filósofo y literato, constante y profunda, ya que:

"Toda emigración representa una experiencia vital tan importante como no puede menos de ser la experiencia de emprender una vida más o menos nueva en una peculiar relación con la vida anterior. Como ésta se dejó por fuerza y no por prever otra vida preferible y resolverse a vivirla, se vive la vida nueva con una singular fidelidad, entre efectivamente espontánea y moralmen-

te debida, a la anterior, lo que da de sí una potenciación de lo que retenía en ésta, lo valioso de ella, menos notorio en lo habitual de la posesión que en lo al pronto insólito de la pér_uda y en lo engrandecedor, que no empequeñecedor, de la distancia temporal en el recuerdo. Esto puede ser aún en el caso de que el asiento en la nueva tierra resulta preferible al retorno, a la dejada, cuando entre valores de una y valores de otra cabe ver una relación que permita conciliar la fidelidad a los unos con la adhesión a los otros". (14)

3.- Algunos fenómenos que origina el destierro en la creación literaria.

La nostalgia por lo cercano ya perdido, por lo propio enajenado, la certidumbre de un aquí y un ahora, recordados y pretéritos, se avivan en la medida que la distancia los intensifica. El anhelo por lo propio se enriquece en la medida en que lo propio se vuelve imposible, cuando se aparta de la circunstancia real.

Los primeros cimientos de la verdad personal y ambiental de cada hombre, individual y social, se encuentran en el ambiente natural de la casa, de la ciudad, del país.

El país, con sus implicaciones afectivas, es la parte constante de todas las afirmaciones posibles: el idioma, el paisaje, la mirada que abarca lo más entrañable del sentido de la propiedad que es la tierra. El país no es sólo una circunstancia y una vivencia en el individuo, es la tradición que forma una idiosincrasia y una actitud ante el mundo. El país es el mundo. Cuando ese mundo desaparece, cuando se pierde su perspectiva concreta, hay que inventarse otro.

La realidad cambia y el mundo se circunscribe al desarraigo, a lo ajeno y a la extrañeza como forma de vida. El cambio de mundo, el tenerse que construir otro, sabiendo que el paraíso original está perdido, es el destierro.

Por ello el destierro afecta a la producción literaria del

escritor exiliado, no sólo en su temática sino lógicamente en su forma de expresión artística.

Si bien es cierto que la realidad del hombre exiliado es la derrota, más profunda si se quiere en la hipersensibilidad de un escritor, para el español desterrado, para el poeta del exilio, este destierro es polivalente. Por una parte es el todo perdido frente a la nada que es la tierra extraña; sin embargo, ante la ineludible meta de realizarse en la nada, existe una salvación por la grandeza congénita que se lleva dentro. Para algunos escritores España se les rompe para bien, porque el horizonte se dilata, existe la posibilidad de caminar no sólo por los campos de Castilla y de la Mancha sino por los campos del hombre universal. Es entonces cuando el escritor se siente dueño del mundo, ya no es la constante sensación de derrota sino de liberación y de redención. Ramón Sender podría colocarse en este caso, porque si bien es cierto que la derrota le duele, el mundo le espera para que lo palpe, lo analice, lo investigue y lo recree junto con la España y el pasado.

Para otros la expresión será de furor, de rebeldía frente al destino, ante él y ante el causante. El hecho provoca una actitud y ésta es el grito, la protesta ante algo que no se merece y que no debió realizarse; es el nuevo Edipo rebelándose contra un destino. Francisco Ayala podría ser éste.

En otros, como Max Aub, la sensación de derrota se hace más

profunda e insalvable, la búsqueda de una tierra negada es constante, lo mismo que la presencia de lo ausente. Para ellos en esa presencia está la salvación. Porque en la medida que la buscan la reencuentran en su creación, la recrean y la hacen suya perteneciéndoles para siempre a ellos y a sus lectores.

Sin embargo esta ausencia, que en mayor o menor grado se encuentra presente, cualquiera que sea la realidad personal, ofrece un peligro para la misma realidad -que es ya un pasado- porque trae como consecuencia una idealización; el destierro para el escritor presenta una imposibilidad de realización y es entonces cuando, aún sin pretenderlo, se transforma lo ausente y se idealiza; el derrotado se sitúa ante una función, en este caso redentora, que es la de recuperar lo ausente a través de la literatura como poder de salvación.

La realidad pierde su fuerza como elemento primario y se sublima en la creación literaria a la imagen de ella. Es decir, el escritor en el destierro posee una tónica especial nostálgica, de frustración, por el deseo de la tierra prohibida, el deseo de la ausencia irrecuperable o cuando menos no presente.

Consecuentemente se desarrolla en el escritor desterrado una gran capacidad sintética de la realidad basada y de la realidad que aprehende. De tal manera que la visión artística parte de una visión evocadora, lejana, pasajera del destierro mismo pero también del presente; porque la realidad total se convierte ya,

en la expresión del escritor del exilio, en una imagen transitiva de la realidad.

La realidad es entonces inventada, transformada y sintética.

Inventada porque no se siente, no se palapa, no se vive en ella; se tiene por la memoria, por el recuerdo pero no por la presencia de la realidad real.

Transformada por que el yo, aquí, ahora no corresponde a lo que había sido un pasado constante, contínuo, invariable; éste se inventa y aquél o duele aceptarlo porque no coincide con la anterior realidad vivida, o se acepta porque implica una liberación. En ambos casos ha existido una transformación.

Sintética por la capacidad desarrollada de reunir un mundo de visiones existenciales recordadas en expresiones artísticas símbolos de aquel. El artista del destierro en el recuerdo de la causa y efectos de sus problemáticas abstrae la realidad sintetizándola en el momento de la producción literaria mediante símbolos manejados en el tiempo y en el espacio de la obra.

Sender, Ayala, Aub son escritores de una visión sintética, pasajera; pero esto pasajero no es obligatoriamente superficial, por el contrario, para aprehender la nueva realidad el autor ha debido concentrarla, ya que así no pierde su profundidad real ni expresiva. Hay en sus obras corporeidad y también consistencia.

En estos escritores después de este proceso de abstracción o síntesis, sus temas adquieren esa "generalización" que ya ha caracterizado su constante temática de la historia de la derrota. Podemos ver en Muertes de Perro esa generalización de la tiranía hispanoamericana que realiza Ayala; en Epitalamio del Prieto Trinidad la imagen transitiva de Sender ante la barbarie en un penal mexicano; e inclusive podemos ir más allá: en Tirano Banderas, Valle Inclán nos da su visión sintética de la realidad que sólo un viajero o un ausente puede dar.

Porque es la temporalidad la que da esa visión, la que desarrolla esa capacidad; pues en la medida en que el viajero no reconoce sino conoce, es transitivo y ligero -no superficial- en sus apreciaciones. En la medida en que la ausencia da lejanía en el tiempo, en esa medida se desarrolla la capacidad sintética de la realidad.

Sender en el Réquiem por un campesino español vive el tiempo de la Guerra Civil Española sintetizando en tres planos: el de la duración de la guerra -vivido por Paco en su juventud- como telón de fondo; el tiempo del recuerdo de Mosén Millán de la vida toda de Paco; y el tiempo del canto del romance en boca del monaguillo que espera el inicio de una misa de Réquiem. Toda una guerra, toda una vida sintetizada en la duración del canto de un romance. En todo esto está constante la idealización de los personajes populares en una ansia de redimirlos, ya que el destierro -en

la ausencia que implica- idealiza y el autor se sitúa ante una función redentora.

En el Epitalamio del Prieto Trinidad Sender presenta la visión de una realidad impersonalizada, generalizada, de un penal en una isla hispanoamericana; en donde la barbarie y la virginidad polarizan la situación, en donde personajes impersonales como Darío y la Niña son vagos y ambiguos, en donde el tirano es un estereotipo. Presentado esto como un realismo de la imaginación por medio de relaciones imprecisas pero no menos sugerentes, que parten de lo real para llegar a niveles imaginativos. En el fondo se encuentra la crudeza de una realidad entre la alegoría, el sueño y la magia o el mito. Estamos aquí ante la visión costreñida de la realidad, la visión del pasajero que ya ha dado al escritor la presencia del destierro.

INDICE DE NOTAS DEL CAPITULO I

- 1.- Gregorio Marañón, Españoles fuera de España, Espasa Calpe, Madrid, 1961, p. 26 (Col. Austral).
- 2.- Ibidem., pp. 38-39.
- 3.- Ibidem., p. 52.
- 4.- Ibidem., p. 57.
- 5.- Dominique Aubier y Manuel Tufón de Lara, Espagne, Petite Planete, París, p. 95.
- 6.- José R. Marra López, Narrativa española fuera de España, Guadarrama, Madrid, pp. 52-53.
- 7.- Manuel Machado, Obras completas, Aguilar, Madrid, 1960.
- 8.- Francisco Ayala en José R. Marra López, op. cit., p. 55.
- 9.- Ibidem., p. 64.
- 10.- Ramón J. Sender en Marcelino C. Peñuelas, La obra narrativa de Ramón J. Sender, Gredos, Madrid, p. 28.
- 11.- Ramón J. Sender, en Marcelino C. Peñuelas, Conversaciones con Ramón J. Sender, Magisterio Español, Madrid, pp. 91-92 (Col. Novelas y Cuentos).
- 12.- Max Aub en José R. Marra López, op. cit., p. 178.
- 13.- José Gaos, "Los transterrados españoles en México", Anuario de Filosofía, Facultad de Filosofía y Letras, U.N.A.M. 19 , p. 226.
- 14.- Ibidem., p. 223.

II.- LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA EN LA NARRATIVA.

1.- La realidad literaria y su transformación con la guerra.

Los novelistas de la Guerra Civil española se iniciaron como narradores , propiamente, a partir de este hecho histórico. Algunos de ellos como Aub, Ayala, Sender eran importantes antes del estallido de aquélla; sin embargo, la guerra española los va a definir, puesto que el contenido sólido de su obra parte de este tema y la mayoría se realizará en él.

Pareciera que, en y para ellos, la Guerra fue la motivación y la visión del mundo que desarrolló todo un material estético. Fueron sus cronistas y los que la transformaron en épica moderna. Lo heroico y antiheroico del hecho está visto a través de ojos críticos.

Puede resultar cierto que estos escritores, a quienes sacudió el momento histórico dentro de su propia realidad existencial, trataron de expresar la situación porque tenían que gritar la desesperación y la injusticia del hecho que estaban viviendo.

Este anhelo de comentar, discutir, expresar el momento vivido en la guerra, si bien proporciona a los lectores la pasión del momento, no da la realidad objetiva o la sedimentación que toda novela necesita. Su situación es difícil, su momento importante y su ansia de comunicación y expresión artística ni espera ni

se hace esperar. Este es el primer fenómeno del escritor de esta guerra.

Algunos críticos han asentado que no se ha escrito la gran novela de la Guerra Civil Española. Posiblemente porque estaba en decadencia este género al inicio de aquélla y consecuentemente, los escritores no estaban preparados para expresar esa realidad. Por otra parte, es necesario recordar que ningún escritor-actor de un hecho histórico puede tener, en el momento del mismo, la visión desapasionada de su realidad.

El actor-escritor de la guerra civil necesita poseer la distancia temporal, sedimentar sus visiones, enraizar sus pasiones, aplacar, racionalizar su sensibilidad, propiciar la creación literaria en un ámbito y ambiente de verdadero renacimiento emocional --por lo que de vuelta equilibrada y racional debe tener su ejercicio--.

Debemos recordar que en la medida que se escribe aquéllo que nos sacude, nos conmueve, nos afecta, fácilmente puede resultar, del ejercicio literario, una crónica apasionada y parcial de esa realidad propia. Por otra parte, es verdaderamente realista recordar que la Guerra Civil ha sido tan humanamente apasionada y tan universal en sus aspectos y motivos, que no sólo los propios sino los extraños han incidido en el mismo apasionamiento y en el mismo grito de protesta.

Posiblemente estas realidades no han propiciado una toma de perspectiva histórica que permita una objetividad mayor. Ni aún en los escritores extranjeros, quienes fuera de la tierra de sangre, fuera de la tierra en que se preparó la segunda guerra mundial, han podido ver, expresar, crear, recrear el tema con la sedimentación, el objetivismo y el desapasionamiento que esta realidad histórica puede necesitar para inscribirse en el ámbito épico artístico.

El fenómeno de esta guerra es tan denso que no ha sido asimilado totalmente, aunque sí ha podido ser explicado como verdad subjetiva del actor-escritor en el momento o poco después de la derrota y el destierro; y como realidad humana después del silencio, la censura y el cerco, en los escritores de la península.

Esta tan deseada objetividad que se pretende para realizar la gran novela de la Guerra Civil Española, puede ser una característica vana, innecesaria que no debe exigirse en el actor-escritor de una realidad en la que participaron todos los hogares españoles; no sólo porque la acción no lo permite en el momento de la creación, ni porque la división ya existente desde la instauración de la Primera República tenía enardecidas la furia y la pasión, que no se habían convertido en cenizas; sino porque no hay escritor-actor que pueda tener perspectiva histórica de conjunto, al mismo tiempo que la participación y las raíces en el problema de la España de 1936.

Pero si las grandes novelas de las guerras mundiales no se han escrito, no ha sido por falta de objetividad o de perspectiva, sino quizás porque no es ya la épica tradicional la forma expresiva del mundo contemporáneo. Ulises, Aquiles, Héctor, Rodrigo Díaz, Roldán, Sigfrido, representantes de la colectividad heroica, tuvieron una épica mientras los valores, la fuerza individual, el ansia de proyección, funcionaron como elementos vitales en la concepción y consagración del héroe; pero la pérdida de los valores tradicionales, el caos, la destrucción y autodestrucción humana han traído una forma expresiva en la literatura, inaugurada por Ulises de Joyce, en la desmitificación del héroe y de la epopeya griega para presentarnos al hombre como aborto de héroe, degradado en su heroísmo, fuera de todo mito, envuelto en una cotidianidad, en un vacío, en una negación; por medio de una técnica en la que el momento interior, el tiempo interno, el de las vivencias y de las realidades nimias es más verdadero y real que el otro objetivo, exterior, fuera de la profunda problemática del hombre. Se sacrifica --si esto es sacrificio-- la objetividad, el equilibrio en la exposición, para dar la visión individual y única del ser que participa en una lucha fratricida y, por lo mismo, inútil para sí, para su realidad y --por qué no-- para la patria misma.

2.- La novela cercada en el exilio.

La novela que predominaba en la España anterior a la Guerra y en la Europa toda, era, como la llamaba Ortega y Gasset, una novela "deshumanizada"; ya que fue, por una parte, producto de la vuelta del hombre a su mundo interior en busca de valores, y por otra, reflejo de un deseo esteticista.

Esa vuelta al hombre, a su esencia interior como consecuencia del psicoanálisis y del caos que produjo la primera guerra mundial, era una finalidad atractiva como tema literario --ya tenía antecedentes en la creación artística en Joyce, Wolf, Proust, Valle Inclán, Pérez de Ayala, Gómez de la Serna-- y se plasmaba en la narrativa española como realidad literaria.

Por otra parte, si bien la generación del 98 había iniciado una trayectoria de universalización que se continuó en la generación del 27, los problemas anteriores a la lucha civil y la guerra misma, rompen esa línea de continuidad tan necesaria para España, para su tradición y su cultura. El hecho histórico como temática esencial, en el mismo momento de la lucha, en los frentes de batalla, como crónica, como cración en ambos bandos, se hace presente.

Al triunfo fascista, el escritor del exilio necesita gritar lo injusto de su derrota; y sumergido en su pasión, la pone de manifiesto. La soledad, la distancia, el destierro viven en el

escritor que se siente cercado, impotente ante la situación que ha terminado de hacerse realidad, que si bien le impide su propia y verdadera realización, no obstaculiza su profunda expresión creadora.

Para algunos --Sender entre ellos-- resulta imprescindible y necesario ordenar toda esa sinrazón de realidades sucedidas, de manera que puedan ser comprendidas, no sólo por el escritor mismo, sino para el mundo a quien el artista se dirige. El escritor es consciente de que no puede dejar de tomar partido, ya que sería inauténtico --y ese lujo no se lo da un artista-- además que equivaldría a no ser nada.

Empieza entonces el escritor del exilio a expresar su verdad histórica, su verdad personal, la problemática española, el momento político, la conflictiva individual, el caos, el desorden, la profunda problemática existencial por medio de personajes reales, sí mismos, colectivos, simbólicos que reflejan toda la inutilidad de la lucha fratricida.

Entre otras cosas, estos novelistas del exilio pretendieron mover al hombre a la toma de conciencia de lo inútil y frustrante de la destrucción bélica; tuvieron esperanza en que serviría el ejemplo español y la injusticia cometida en y con él. De esto sólo quedó la manifestación que, independientemente de ser escuchada o no, fue y es la manifestación del exilio convertida en vivencia literaria: Aub --Campos, El Laberinto mágico--, Ayala

--La cabeza del cordero--, Barea --La forja de un rebelde--, Sender --Réquiem por un campesino español--.

Es justamente en este último libro donde un personaje sin tetizará, por una parte, el heroísmo propio de los protagonistas épicos, el ansia de realización y frustración de los trágicos y, por otra, la realidad sintética de la guerra española desde el reestablecimiento de la República hasta el inicio de aquélla. El personaje, en la búsqueda de valores absolutos, como son la justicia y la libertad, quedará derrotado ante la profunda relatividad y decadencia de ellos.

3.- La novela cercada en el interior del país.

"Censura o pudor, silencio impuesto o caridad, el hecho es que durante varios años, dentro de España, el silencio sobre el tema de la guerra tratado desde un punto de vista general y no partidaria fue una realidad" (1)

La falta de contacto entre los escritores del destierro y los peninsulares impidió que la novela del exilio sirviera de acicate a la expresión literaria de la España cerrada o "soterrada", como la llamó Max Aub. Era tal la incomunicación o el deseo de cerrarse a la realidad de la narrativa española en el destierro,

que aún para 1956 los críticos españoles peninsulares la negaban no dándole cabida, mediante el silencio total.

Por su parte los novelistas del interior no presentaron el tema de la guerra tan directa e inmediatamente; el silencio existente en torno a él es obvio; no puede, por lo tanto, ser roto ni debe serlo.

"Motivos extraliterarios (censura, presión política, imposibilidad de tratar el tema libremente) hicieron que durante varios años las novelas más importantes sobre la guerra civil hayan sido escritas fuera de España..." (2)

Hubo algunas novelas editadas inmediatamente después de la terminación de la guerra, escritas por el triunfador, que presentaron una excesiva inclinación hacia el nuevo régimen --más aún que el apasionamiento de las obras del exilio-- las cuales tuvieron poco éxito entre su propio público.

Quando ya se pudo tratar el tema --a partir de Los Cipreses creen en Dios de Gironella, en 1953-- el autor auténtico se siente un tanto cercado por la realidad del vencedor en su presente; sin embargo salva perfectamente el obstáculo presentando a "salvadores" y "traidores" de España como seres humanos, capaces de sentir odio y amor, con características positivas o nega-

tivas, pero esencial y vitalmente humanos.

A estos escritores, al igual que a Unamuno y Machado en su tiempo, les "duele" España, no la vencida ni la vencedora, sino la España de la Guerra y, ¿por qué no?, la de ahora, la España cercada en el interior del país y la cercada en el exilio por la derrota y la falta de raíces. En ellos también está el apasionamiento, si no ya por la derrota, sí por el sacrificio humano que representó. También en ellos es inútil buscar la objetividad; ya que por mucho que se desee exponer la verdad, ésta será siempre la verdad personal, el punto de vista del yo, aquí, ahora. La perspectiva y la objetividad, si bien pueden lograrse, no se hacen necesarias para que exista una verdadera expresión de realidades históricas a través de una realidad literaria.

Los dos, exiliados y peninsulares, se identifican en el sentimiento de no haber logrado, después de la lucha fratricida, una justicia para todos. Quizás por ello los personajes de ambos carecen de una alegría interior, defienden apasionadamente su causa y desean --de una manera u otra-- alcanzar la paz, "posibilidad que fue destruída por la pasión" (3).

Existe otro elemento que unifica a los bandos y común en la novela de la Guerra Civil: el anhelo de que sobresalga lo esencialmente humano, expresado por medio de las problemáticas y realidades del hombre, íntimamente relacionadas con situaciones concretas de la realidad histórica y cotidiana.

INDICE DE NOTAS DEL CAPITULO II

- 1.- José Luis S. Ponce de León, La novela española de la Guerra Civil (1936-1939), Insula, Madrid, 1971, p. 13.
- 2.- Ibidem., p. 38.
- 3.- Ibidem., p. 57.

III.- RAMON SENDER

1.- El hombre y el escritor.

La biografía de Ramón Sender puede sentirse en su expresión literaria.

En varias ocasiones se ha comentado sobre el problema de si el escritor, en general, vive o no en su obra; las conclusiones han sido diversas y no han contribuído en gran medida a asentar hasta qué punto la realidad cotidiana que nos presenta el escritor es verdaderamente la suya propia.

Un autor no necesariamente revelará su profunda problemática existencial en cada uno de los personajes que presenta; lo que sí podemos creer es que el escritor, a partir de una realidad cotidiana, para convertirla en una vivencia estética, parte de la suya propia, personal, aumentada con la experiencia del mundo que le rodea, con la serie de vivencias que es capaz de captar, sentir y asimilar de los demás seres que tiene cerca. Es decir, el artista puede ser un hombre hipersensible capaz de aprehender la realidad más profunda e intensamente que el común o la normalidad de los seres humanos. Con esa facilidad de captar y profundizar, el escritor recorre el mundo que le rodea, su propio mundo, sus propias experiencias y las ajenas. Todo esto lo hace parte de sí para transmitirlo, mediante la creación artística, a sus personajes, a quienes dota de su propia visión; pero no exclusivamente de su

propia realidad.

Esa realidad cotidiana, en el momento de convertirse en literatura, cambia su perspectiva y se aleja para tomar una dimensión totalitaria. La recapitulación ya novelada se basa en una relación quintaesenciada de los hechos. Estos, normalmente se revisten de una proporción trascendente y generalmente válida. La literatura no agranda los sucesos, los engrandece para dar a los lectores una transmisión genérica que los introduce inmediatamente a un espacio y tiempo que ya no son literarios. La literatura cuestiona la cotidianidad, la convierte, por medio de la síntesis y el análisis de la palabra, en expresión y comunicación.

En la mayor parte de la obra de Ramón Sender, la presencia de la vida propia es efectiva. Lo determinante de esa vida propia es que cuando el escritor se decide a hacerla material literario, lo variado de la vivencia se unifica y se ordena, sufre una evolución creativa y se transforma; ya no es vida, es palabra. El milagro se ha cumplido y se crea, de esta manera, la unidad en la diversidad.

Para Sender, la creación literaria es una forma de expresar lo significativo que hay en su mundo. Esto significativo es, algunas veces, una situación social --Imán--, otras una problemática individual --Crónica del Alba--, una problemática nacional --Réquiem por un campesino español-- o la existencia experimentada en un mundo extraño --Epitalamio del Prieto Trinidad--.

De su realidad, dentro de lo biográfico, se hace necesario recordar su nacimiento en Chalamera, provincia de Huesca (Aragón) el 3 de febrero de 1901. Crónica del Alba es un reflejo del recuerdo de su niñez, la vida en familia, las inquietudes y el amor de la infancia, la rigidez del padre. En el Réquiem, la infancia de Paco se ve impresionada ante la pobreza de la vida entre los habitantes de las cuevas; ésto es un rasgo real que Sender vuelca en recuerdos y presencias infantiles de su personaje:

"Somos una parte de la sociedad, una parte responsable de todo lo que sucede alrededor. Allí donde aparece una injusticia lo menos que podemos hacer es denunciarla. Yo no espero... Bueno, yo no estoy seguro de que la sociedad de mañana sea más cómoda que la de hoy. Pero por lo menos... no se darán casos como el de ese pobre campesino de Réquiem que moría en un camastro de tablas en compañía de su mujer, envejecida prematuramente y ... que acaba su vida en medio de una miseria realmente ofensiva para un hombre de cualquier tiempo, de cualquier lugar" (1)

a).- La obra narrativa anterior al destierro.

Ramón Sender participó en la guerra de Marruecos (1922-1924) cuya visión nos presenta Imán (1930), su primera novela

"Y escenas como, por ejemplo, aquella en que está el narrador durmiendo junto a unos cadáveres que esperan ser enterrados. Eso me ocurrió a mí. A la hora de acostarse en el campamento después de una batalla, uno ve una fila de hombres alineados sobre unas mantas y se pone al lado y se duerme. Y luego se da cuenta de que le están recitando latines. Como te digo, Imán es una narración pacifista en donde la realidad habla por sí misma. Ojalá sea una lección para quienes puedan aprovecharla" (2)

Como escritor continúa tratando de realizar sus ideas e inquietudes revolucionarias anarquistas que refleja en Siete domingos rojos (1932), una especie de pintura moral en donde se quiere mostrar las incongruencias y contradicciones del heroísmo popular en un período de crisis. Todo el mundo quería la revolución; nadie sabía hacerla.

Consecuentemente fue puesto en prisión por aquellas participaciones anarquistas; sus impresiones sobre este encarcela-

miento las trasmite en Orden Público (1931), novela reveladora de la realidad que pretendió expresar. Al realizar un viaje a Rusia escribe sus impresiones en Narraciones de viaje (1934), que responde totalmente al título impuesto.

Un hecho político-social lo sacudirá: la sublevación y rebeldía acumulada de los campesinos de Casas Viejas, que motivará Viaje a la aldea del crimen (1933), en donde narra su viaje a esa localidad a causa del alzamiento del comité anarquista contra la guardia civil y la proclamación del anarquismo libertario. Los refuerzos enviados por las autoridades republicanas exterminan al grupo revolucionario:

"La situación de unos campesinos hambrientos fusilados y quemados vivos en sus casas, en nombre de un orden público que permitía la posesión de cuarenta mil hectáreas de terreno baldías en manos de pocos propietarios." (3)

Ya en la Guerra Civil perderá a su esposa, situación por demás angustiante que refleja en Contraataque (1938) y más tarde en Los cinco libros de Ariadna (1955-1957), título que responde al mito de la mujer que ayuda a Teseo a salir del laberinto, de la misma manera como su esposa le ayuda para salvar la vida. En esta obra el personaje femenino es liberado y finalmente se sal-

va del caos. La novela se convierte, en su final, en el deseo del escritor de realizar, en la fantasía artística, lo que no pudo conseguir vitalmente. La significación simbólica del mito del laberinto se resuelve con la destrucción del enigma laberíntico. Al final llega la liberación y la duda queda resuelta; el triunfo consiste en la afirmación del amor, de la individualidad y la resolución de lo que antes de la aventura fue prisión.

De la misma manera que en Los cinco libros de Ariadna el personaje femenino se salva, en Crónica del Alba el personaje Pepe Garcés --autobiográfico aún en el mismo nombre-- muere en un campo de concentración francés, simbolizando el deseo del escritor de sublimar la idealización del hombre para realizarse en héroe. Quizás Sender, inconscientemente, piensa que el destino del héroe en la época moderna y en el atavismo de poderío que significó el compromiso de la Guerra Civil, sólo tiene como destino el holocausto. En la época en que los valores se desacralizan, el sacrificio es el único índice de sublimación. El héroe ya no es colectivo, se representa en el sacrificio de su propia soledad. El mundo lo ha abandonado. Sólo queda la muerte del protagonista que en la literatura logra la metamorfosis en héroe.

Por su parte, la actitud política de Sender se inicia desde su juventud en la simpatía hacia el anarquismo:

"En España, el que a los veinte años no es anarquista es que es tonto... Yo creo que cuando un régimen es despótico, como la monarquía de entonces, el único recurso que queda es la acción violenta. De modo que éso me parecía bien. Y yo continuaba cerca de Solidaridad Obrera y de la C.N.T. Más tarde me acerqué a los comunistas. Pero la aproximación duró poco." (4)

Sin embargo, si bien esta actitud política se ve reflejada en sus primeras obras, posteriormente se nota en él una serenidad que se convierte en pacifismo:

"Una filiación política no cambia la naturaleza humana y entre los rojos, los verdes y los amarillos han habido gente admirable y gente indigna. El que sean mis amigos o mis contrarios tampoco influye demasiado en mis opiniones." (5)

Finalmente a su vuelta a España, efectuada en mayo de 1974 declara que:

"ya no siente pasión política de ningún género, que la política "es una frivolidad" y que sólo se guía por su conciencia social y moral." (6)

b).- España en el destierro.

(Crónica del Alba y Réquiem por un campesino español)

De sus obras anteriores, el mismo escritor prefiere Crónica del Alba (1942) quizás porque es no sólo una síntesis de realidades personales y españolas, sino porque posiblemente sea una síntesis de las direcciones que ha tomado su arte narrativo.

"... está lo idílico, lo siniestro; hay amor y odio; hay desesperación y esperanza; hay voluptuosidad más o menos cínica; hay tonos líricos; tonos narrativos de realismo directo; hay sátira; hay un humor sostenido a veces muy agrio; hay los cinco niveles usuales de la expresión: lo sensual muy fuerte, quiero decir la descripción física... muy concreta, está lo afectivo, lo intelectual --que yo creo que es lo que domina-- lo espiritual y lo onírico; esto último en el nivel del surrealismo que es la única escuela de vanguardia viva aún." (7)

Crónica del Alba es un libro comprometido desde su título, es una obra en la que se reúnen de manera sintética las dos

posibilidades de la creación y de la representación. Por un lado --y el título lo indica-- es una "crónica", una visión con el compromiso de realzar la verdad circundante; y por otro, expresa también la posibilidad de encontrar en el "alba" la verdad de un futuro.

Es una síntesis de la narrativa que plasma todas las disyuntivas y es el vislumbre de un futuro social y moral posible de ser instaurado en España. En el mejor de los aspectos, la Crónica es una historia que recorre el más remoto pasado hasta el futuro más insólito y contemporáneo que España vive.

El Réquiem por un campesino español, escrita entre 1950 y 1953 en Estados Unidos, fue publicada por primera vez en México con el nombre de Mosén Millán en 1953; posteriormente se publicó con el título actual, en Nueva York en 1960.

Es la síntesis simbólica de la Guerra Civil desde la visión de su autor. Paco el del Molino no solamente es el personaje, sino que su significación es aún más amplia: es el pueblo español en su deseo de justicia y libertad, mediado en un ser auténtico consigo mismo y con el mundo que le rodea; cuyo gran pecado consiste en pretender valores absolutos en donde la relatividad del mundo es la única certeza.

El héroe --Paco el del Molino--, el pueblo español, se frustra en su pretendido anhelo de lograr valores tradicionales y para lograrlos actúa dentro de los moldes históricos --la lu-

cha y el fiel apego a las normas para obtener igualdad y libertad frustrado por la imposibilidad de alcanzar lo absoluto ante la relatividad de las situaciones humanas.

Paco el del Molino no es sólo la representación del pueblo, sino que abstrae sus mejores virtudes . Sintetiza más que sus realizaciones, sus ideales. Sin embargo, no es abstracto, es más bien simbólico en tanto que toma conciencia de su situación y se convierte en el representante de la lucha de un pueblo por conservar una tierra que finalmente se le niega. Paco es la rebeldía ante una forma de vida no aceptada popularmente. El ánimo combativo de la lucha se vierte en él y continúa siempre con la confianza de la acción vertida en el pueblo que representa. Sender establece, en una concepción dialéctica del mundo real, la diferencia entre el razonamiento de la realidad que entrafña su héroe y la acción pragmática, intuitiva, que desarrolla el pueblo. El novelista está consciente de los valores perennes, no desvirtuados, del pueblo, de los ejes que realizaron la reconquista, que inventaron un mundo, que sostuvieron un imperio y quienes nunca olvidan el determinante y sano sentido de la realidad. El personaje reúne y concilia las fuerzas activas con los anhelos soñadores. Con él se realizan los mejores logros del pueblo-masa y del pueblo-individuo, el que vive y el que reflexiona, el que actúa y el que padece. Sender --y esto es lo positivo de la novela-- no crea un simple emblema en él, sino que a través de su potencialidad de pensamiento, de acción y de reflexión, se realizan los

mejores valores absolutos de un mundo degenerado en sus bases. Lo valioso en él --Paco el del Molino-- es que virtualmente logra la elevación de un pueblo que al manifestarse, nunca se sume en el olvido.

Otro acierto del novelista es sintetizar y reconciliar en su personaje las más diversas y antagónicas situaciones de la historia. Su hombre-símbolo no sólo pertenece y se arraiga en la primera mitad del siglo español, sino que es un viaje al pasado y futuro.

En una construcción y estructura temporal ejemplar, el autor lo sitúa en el tiempo del hidalgo español; es el amor a la tierra que pobló la seguridad de la hidalguía y que confirmó el mejor sentimiento de libertad y honor inmanente. Es el reflejo constante de Dios en la península privilegiada que ha sido mezcla feliz y constante de realismo e idealismo.

Paco el del Molino es el viaje a través de la esencia española rescatada por las mejores identidades y significada por la redención del futuro. Es el pueblo español que, junto a la tradición, debe estar abierto a la contemporaneidad de un mundo cambiante de libertad y justicia y que también desea regresar a los suyos.

Sender pretendió y logró establecer, con el más demostrativo de los símbolos, que España es eterna porque es de hoy, y que la dialéctica entre pasado y futuro se consolida con la reali

zación de un presente. Además, tanto para el escritor como para el lector, Paco el del Molino es, desde la soledad del destierro, el anhelo y el regreso firme y esperanzado a la España que realmente nunca se ha abandonado.

Por otra parte, Mosén Millán con su mediocridad, su indecisión y la falta de realización de su deber ser, refleja la visión del autor respecto a la Iglesia Española. No hay culpa aparente en el sacerdote porque actuó con inocencia absurda, pero hay un profundo remordimiento ante la propia conducta, después de la reflexión, y una constante preocupación de si la forma de actuar fue la adecuada, a pesar de pertenecer ya al lado de quien finalmente venció.

El sacerdote, en una novela española de símbolos, es necesario. Es parte de la realidad española; más aún, es complemento de una realidad genérica. La Iglesia ha forjado a España y ésta le ha dado vigencia. La historia de España es la de una España cristiana. En este sentido, Mosén Millán representa una consistencia con doble valor real y virtual. Por un lado la Iglesia --más que éso, la Cristiandad-- señaló el camino a seguir para el logro de la identidad; y por el otro, el Clero ratificó la omnipotencia del poder erguido por medio de la representación y de la apariencia de un ideal que paulatinamente se ha hecho jerarquía. La ambigüedad del personaje y de la institución se manejan de manera que finalmente sólo queda el resultado de esa ambigüedad: el

ser realizado en la apariencia del poder, y el deber ser frustrado en la realidad del amor y la realización.

La falta de conciencia de la Iglesia es el resultado del personaje, de la realidad de un ambiente que, emulando el mensaje cristiano, sólo establece la responsabilidad de la jerarquía, nunca de una realidad patente y efectiva.

c).- América en la Literatura desterrada.

(Epitalamio del Prieto Trinidad)

Ya en el destierro, producto de su permanencia en México y con una visión sintética de la realidad, escribe el Epitalamio del Prieto Trinidad (1942), cuya acción ocurre "en las Islas Marías, en la costa de México." (8)

El destierro no representa para Sender una interrupción, sino una apertura a la realidad del mundo y un deseo de incorporarse a esa realidad.

El Epitalamio es una obra de la América en el destierro, que ante todo declara los residuos de una situación y problemática reales.

Sender vivió cuatro años en México (1939-1942), y en ese lapso se dió cuenta de la vigencia de la misma brutalidad, de la jerarquía insensata, la reversibilidad de los valores y lo relativo de estos: todo lo que había dejado en su mundo español.

Histórica y moralmente América hispánica es una continua-

ción de España. El progreso real de valores y conquistas se ha detenido igualmente en los dos ámbitos. Si proyectamos la historia hacia su resultado, vemos que tanto España franquista como el mundo iberoamericano son la consecuencia de algunos síntomas de totalitarismo, resueltos en momentos, ambientes y situaciones coincidentes, aunque no del todo simultáneos.

La guerra civil trajo como resultado la hegemonía del régimen seudomonárquico - aristocrático, pequeño-burgués de Franco. En este siglo se desarrolla en Iberoamérica, específicamente en México, un gobierno susedoliberal, de apariencia progresista, basado en el capital privado, donde el sueño de una revolución socialista se frustró en la realidad de una sociedad aburguesada.

Sender, inconscientemente quizás, hace un parangón de las dos barbaries y decide que tanto un mundo como el otro son el resultado violento de un proceso interrumpido en el que el "deber ser" sucumbe ante la ley del más fuerte:

"Epitalamio es, una vez más, el predominio orgiástico del mundo inconsciente.

Pero es un predominio que no nos destruye, puesto que queda siempre una posibilidad de dominar la confusión por la tendencia que tiene el ser humano... por la geometría. Es decir, la vida es un juego donde los instintos y el inconsciente tie-

nen la parte más fuerte. Pero no olvidemos que tenemos un cerebro que sabe poner tres bolas de billar en una mesa y establecer un reglamento según el cual si das con una bola a las otras tocando las bandas o sin tocarlas se hacen figuras geométricas que obedecen... a un plan, a un reglamento de juego. Pues esa geometría mínima que hay en cada intención del hombre nos permite dominar el caos de los sentidos, sobre todo de los sentidos abandonados al inconsciente." (9)

Sender continúa diciendo:

"En Epitalamio. Yo veía, en la ciudad Americana donde vivía, tipos que pasaban por la calle cada día. Bárbaros vestidos de un modo medio militar, medio civil; primitivos, mascando un puro, mirando por encima del hombro y con ganas atrasadas de agredir a alguien sin saber a quién. Y esta gente se emborrachaba en los bares. A veces alguien sacaba un revólver y disparaba contra el techo,

contra el suelo, y quizá al azar contra un ser humano. Yo, a fuerza de ver tipos de éstos, pensé un día: tengo que castigar a una de estas bestias apocalípticas..." (10)

Esto por una parte refleja el influjo de Valle Inclán y de la novela hispanoamericana en la tentativa de presentar, castigadas o no estas bestias apocalípticas. Por otra parte es la expresión catártica de una realidad cotidiana que ha penetrado en su conciencia. Estos hombres que caminan por las calles de alguna ciudad americana, no son ciertamente, el común de las gentes, pero la visión sintética de Sender los convierte en una generalidad a la que debe castigar, si no real, ficticiamente en la novela, para liberarse de la obsesión de la brutalidad y la injusticia.

INDICE DE NOTAS DEL CAPITULO III

- 1.- Ramón Sender en Marcelino C. Peñuelas, Conversaciones con Ramón J. Sender, Magisterio Español, Madrid, 1969, pp. 199-200.
- 2.- Ibidem., p. 112.
- 3.- José R. Marra López, Narrativa española fuera de España, Guadarrama, Madrid, 1963, p. 345.
- 4.- Ramón J. Sender en Marcelino C. Peñuelas, op. cit., pp. 93-94.
- 5.- José Marra López, op. cit., p. 406.
- 6.- Nota aparecida en el periódico Novedades, 9 de junio de 1974.
- 7.- Ramón J. Sender en Marcelino C. Peñuelas, op. cit., p. 159.
- 8.- Ibidem., p. 141.
- 9.- Ibidem., pp. 135-136.
- 10.- Ibidem., p. 210.

IV.- REQUIEM POR UN CAMPESINO ESPAÑOL.

1.- Personajes.

a).- Paco el del Molino.

La autenticidad como esencia.

¿Qué hay de poético en la vida cotidiana? ¿No será la singularidad o la autenticidad que es lo que está más cerca de lo no cotidiano?

La singularidad eleva un personaje por encima de la atmósfera terrestre y lo mantiene sin embargo apoyado en la realidad.

La búsqueda de la autenticidad es un intento de escapar del desierto de la vida cotidiana, es el rechazo a todo lo mediocre de esa cotidianidad y de esa comodidad. Es una protesta moral contra la bajeza de ese mundo.

Pero esa búsqueda de la autenticidad no es un intento de escapar de la realidad para formar otro mundo aparte, idealizado y fuera de todo contacto de la realidad existente, sino que al manifestarse esa autenticidad en el interior del sujeto hay una relación dinámica entre el hombre y el ambiente que se convierte en acción y lo eleva por encima del nivel de la mediocridad, de la soledad y de la indiferencia. Así en la ideología aplicada a la vida normal, hay una finalidad y una dirección determinada a la realidad vital.

A Paco se le dió la posibilidad de manifestar esa autenticidad. Porque no es sino ante una alternativa concreta donde al hombre se le da la posibilidad de expresar su verdadera personalidad en forma que a veces sorprende hasta a él mismo.

La obra literaria tiene como objeto encontrar las grandes posibilidades cuya revelación estaba reprimida por diversas circunstancias. Así se da una posibilidad real que a partir del momento en que se concretiza, será cimiento de la personalidad, aunque ésta esté destinada a lo trágico.

Así para Paco, el momento que le va a dar una posibilidad de influir en la búsqueda de valores reales y en definitiva de su autoconocimiento y de ahí a la realización de la verdadera autenticidad es, en principio, su visita a la cueva del enfermo agonizante.

"Paco recordaba que el enfermo no decía nada.

La mujer, tampoco. Además el enfermo tenía los pies de madera como los de los crucifijos rotos y abandonados en el desván" p.28 (1)

"Pensaba (Mosén Millán) que aquella visita de Paco a la cueva influyó mucho en todo lo que había de sucederle después. "Y vino conmigo. Yo lo llevé" añadía un poco perplejo". p. 30

Sólo en una acción recíproca, vital y concreta, entre los hombres y el mundo que los rodea emerge la posibilidad concreta

y se confirma, además, como el momento que determina precisamente a ese hombre en esa etapa de evolución.

Lo mismo en la vida que en su reflejo literario, lo que caracteriza al hombre es la determinación que él toma cuando una cuestión decisiva pone en juego su existencia; entre todas sus posibilidades la que él sigue es la única que expresa realmente su esencia, ya que en la realización del acto se puede expresar la realidad del ser. En la medida en que está consciente de su realidad y sigue el camino más identificado con ella, más auténtico, en esa medida ensancha su mundo interior y por lo mismo logra la creación de los contornos de su personalidad que se irán perfilando y acentuando más a medida que va siendo fiel a sí mismo y a esa su realidad.

T. S. Elliot dice acerca de la figura humana sin personalidad "figura sin forma"... Nosotros podemos decir como él, pero en forma positiva, del hombre con personalidad: figura con forma, matiz con color, fuerza dinámica, gesto con movimiento.

Cuando Paco ve su posibilidad de luchar por lo que para él es lo justo; contra un orden casi medieval, la lucha suya y la de los suyos tiene como punto de partida la crítica de la formación social existente entonces. Y por muy nebulosos que pudieran ser todavía los contornos, la estructura, el contenido, de esta lucha, sabía que en hombres como él estaba la tendencia a aclararse y concretarse. Esta ha sido siempre la situación en la rebeldía hu

manista contra la imposición injusta, en todos los tiempos.

Ya hay en su vida una finalidad, ahora está en camino de ser fiel a su realidad y así hay también un movimiento en una dirección determinada:

" - En lugar de traer guardia civil se podrían quitar las cuevas, Mosén Millán - "

" - Iluso, eres un iluso - " p. 38

"El cura hablaba de la infancia de Paco y contaba sus diabluras, pero también su indignación contra los buhos que mataban por la noche a los gatos extraviados y su deseo de obligar a todo el pueblo a visitar a los pobres de las cuevas y a ayudarles. Hablando de esto vió en los ojos de Paco una seriedad llena de dramáticas reservas..." p. 44

El hombre auténtico en su vida cotidiana aparece como un ser de una personalidad, si no definida, sí en proceso de definición, y esencialmente fuerte, a pesar de las contradicciones objetivas o subjetivas que puedan presentarse, sobre todo si este hombre es un personaje literario. Y aquí recordamos a Ulises, al Cid y aún trágicos como Hamlet. Y también, por qué no, personajes femeninos que desde otro punto de vista, siguen su línea de autenticidad y rompen con falsas estructuras que no les funcionan

para la realización de su verdadera personalidad: monjas que trascienden las paredes de su celda como Sor Juana y la Portuguesa; casadas a las que el aburrimiento lleva a la locura como Ana de Ozores o al suicidio como Ana Karenina; ancianas a quienes los años no han añadido hipocresía como Celestina. Cada una a su manera y en sus circunstancias niega lo convencional, hace estremecerse los cimientos de lo establecido, para de cabeza las jerarquías y logra la realización de lo auténtico. (2)

La hazaña de convertirse en lo que se es (hazaña de privilegiados, sea el que fuere su sexo y sus condiciones), exige no únicamente el descubrimiento de los rasgos esenciales bajo el acicate de la insatisfacción social, o de la pasión, sino sobre todo el rechazo de esas falsas imágenes que los falsos espejos ofrecen a los seres humanos en las cerradas galerías donde su vida transcurre.

Hacer trizas esa fácil compostura de las facciones y de las acciones; arrojar la fama para que hocen los cerdos; afirmarse como instancia suprema por encima de la desgracia, del desprecio y aún de la muerte, tal es la trayectoria que va desde el inicio del autoconocimiento hasta la realización plena de que se es, aunque ésto pueda llevar a la total destrucción.

Pero hay un instante, una decisión, un acto en que el ser humano alcanza a conciliar su conducta con sus apetencias más secretas, con sus estructuras más verdaderas, con su última sustan-

cia. Y en esa conciliación su existencia se inserta en el punto que le corresponde en el universo, evidenciándose como necesaria y resplandeciendo de sentido, de expresividad y por qué no, de hermosura.

"Al saber ésto Paco el del Molino se sintió feliz y creyó por vez primera que la política valía para algo. "Vamos a quitar le la hierba al duque" repetía." p. 49

"Diga la verdad, Mosén Millán. Desde aquel día que fuimos a la cueva a llevar el santolío sabe usted que yo y otros cavilamos para remediar esa vergüenza. Y más ahora que se ha presentado esa ocasión." p. 50

A partir de entonces, de ese instante, la realización queda en sus manos. No hay manera ya, ni caso tampoco, de detenerse a pensar en si habrá triunfo o derrota. El único triunfo en todo caso será la realización de lo auténtico, la hazaña de convertirse en lo que se es. Generalmente en la literatura estos personajes presentan caracteres extremos, porque como dice Lukács: (3) "en la literatura realista (estos caracteres extremos) constituyen un complemento importante y un medio para hacer resaltar los personajes socialmente normales, pero movidos por grandes pasiones."

Y en efecto, las grandes pasiones son características de los personajes literarios porque parece ser que sólo el verbo puede penetrar más profundamente en la expresión de las pasiones. El ansia de justicia, el deseo de libertad, de verdad, la autenticidad, la soledad, la traición, el crimen, la sodomía, el chisme, listos se hallan para saltar a los ojos del lector. Porque en la literatura se plasma no sólo más explícitamente sino más profundamente los caracteres humanos. (4)

Claro que se debe tener en cuenta que, dentro de la jerarquía de las grandes obras, los autores van plasmando el carácter de sus personajes. En la medida de sus posibilidades y justamente en la mayor o menor plasmación de las realidades personales y sociales, en la profundidad de la concepción del mundo, en la amplitud, intensidad y hondura de las relaciones vitales con la realidad, en esa medida, queda establecida la jerarquía.

Por otra parte, la literatura es dinámica o cuando menos da una apariencia de dinamismo, aún en aquellos personajes destinados al aniquilamiento. En esta novela salta a la vista la fuerza o la posibilidad de acción de un hombre que está justamente esperando esa posibilidad para realizarse, aunque finalmente esté condenado a la impotencia; porque en su realización como ser humano esto último carece de sentido, aunque exista un profundo sentimiento de frustración ante la realidad que se persigue y la que finalmente se encuentra. Realidad eternamente extraña y enemiga del hombre.

Paco no ve en ningún momento que la realidad que persigue no se realizará por ser tan absoluta; él lucha y ahí está su realización.

"No se sabía exactamente lo que planeaba el ayuntamiento en favor de los que vivían en las cuevas, pero la imaginación de cada cual trabajaba, y las esperanzas de la gente humilde crecían. Paco había tomado muy en serio el problema; y las reuniones del municipio no trataban de otra cosa." p. 52

Para Paco no hay manera de realizar las cosas a medias, todo debe hacerse sin ceder un ápice ante nada:

"- ¿Sobre el monte?... No hay que negociar, sino bajar la cabeza." p. 53

"- Y los hombres honrados (solo bajan la cabeza) cuando hay una ley." p. 54

"- ¿De qué manera va a negociar el duque? No hay más que dejar los montes y no volver a pensar en el asunto." p. 54

"- Muerto me entregaré..."

"- ¿Maté ayer alguno de los que venían a buscarme? ¿A ninguno? ¿Está seguro?" p. 71

El sentido de la justicia en Paco el del Molino es instintivo y no necesitó que alguien le indicara la hora de emprender la acción. Su programa era simple y directo y la realización no tenía vuelta de hoja.

Si partimos de la base de que la autenticidad es la única razón de ser que se le otorga al ser humano, llegamos a la conclusión que la realización de éste como tal, sólo se cumple en su fidelidad a sí mismo. Además que la singularidad puramente humana, profundamente individual y típica de nuestro personaje está inseparablemente unida a las circunstancias concretas, históricas, humanas y sociales de su existencia.

b).- Mosén Millán.

La verdadera problemática entre el ser y el deber ser.

Partiendo de la concepción cristiana de la existencia y haciendo una apreciación particular, muy personal, casi lírica (por lo subjetiva) o fantástica, de la metafísica existencial; posiblemente en los límites de cielo e infierno se encuentran las almas que vivieron su cielo e infierno en el horizonte de la tierra.

El paraíso y sus deliquios, siempre por más abstracto, idea lizado, sensual; y la condenación ganada a base de prolongar la re beldía de buscar y cumplir deseos; son en este mundo la primera fa miliaridad de vida que se tiene al llegar a la muerte.

Si son prolongaciones de la existencia material es sobre to do porque son conformaciones de ella y nunca desde que poseemos conciencia estamos ajenos de ejercitar desde nuestro cuerpo y alma el concepto y la acción de inocencia y pecado.

La literatura como desglosamiento moral de la existencia en cada gran novela nos señala que vicio y virtud son designaciones que parten de dos conciencias: la individual y la colectiva. Porque la conciencia individual al tomar parte en su realización total es la primera en sentirse satisfecha o atormentada. La colectiva por su parte, regida por las ideas sociales de cada religión, época y situación, acepta y premia o rechaza y castiga enjuiciando el acto mismo.

La inclinación al pecado se deriva de las pasiones y de la

tentación que la complejidad del mundo ejerza sobre ellas. El pecado tiene una causa objetiva y un efecto subjetivo; se concibe en el individuo y cobra existencia en la acción. El pecado necesita de la comunicación con el mundo para cobrar su efecto de juicio moral.

La inclinación a la virtud se deriva del conocimiento de los verdaderos valores, los del espíritu y del deseo a su posesión pasando por el respeto total al yo y al otro; y aquí sí, a pesar de las tentaciones que el mundo ejerza sobre esos deseos.

Sin embargo, la virtud, si bien necesita de la comunicación para cobrar sus verdaderos efectos no ya de juicio, sino de acción, ésta no necesita del enjuiciamiento colectivo para ser verdaderamente un valor real, puesto que muchas veces la colectividad le niega ese valor.

El verdadero conflicto entre la realización de uno u otra se da casi obligatoriamente en el ser humano en algún momento, o en varios, de la vida del hombre.

Si el hombre se rige por ideas morales, aunque éstas sean ya caducas, por ser otra la realidad existencial y otras las normas que rigen las instituciones; este hombre, posiblemente, entre en conflicto con su conciencia.

Aclaremos: la iglesia como institución humana presenta infinidad de errores a los que sin embargo están sujetos muchos de los que forman parte de ella. La verdad o la bondad, como valores ab-

solutos, son susceptibles de ser anhelados por el hombre aunque sea en su realización relativa. Cuando el valor moral entra en discordia con la institución, en aquellos hombres que tratan de regirse por ambas, entra también un conflicto existencial que difícilmente puede resolver si desea ser fiel a ambas.

Es aquí donde se presenta la verdadera problemática entre el ser: la fidelidad, por costumbre, a las ideas y acciones de esa institución; y el deber ser: la búsqueda y realización o consecución de valores humanos, aún en forma relativa.

En el caso concreto de Mosén Millán el conflicto radica en tre el deber ser fiel a un pueblo, o persona individual a la que, se supone, debe "cuidar y dirigir" por ser esa su verdadera "misión", o acatar las normas que esa institución, a la que pertenece, le "obligue", no sólo por decreto mediato, sino por fidelidad tradicional o costumbre profesional, sin posibilidad alguna de sublevación o rebeldía.

Cuando se tiene un carácter como el que Sender le imprime a Mosén Millán: pobreza de espíritu aunque bondadoso también por costumbre; falta de "valor" o "coraje" aunque dispuesto a la ayuda, pero siempre en la medida de sus posibilidades; carente de perspectiva existencial, aunque interesado en los problemas individuales de su feligresía. -pero este interés es meramente superficial pues su "existencialismo", su "dejar hacer, dejar pasar" no le permiten dar más-. No puede ir más allá que al acatamiento

total de esas normas a las que por costumbre nunca ha sido infiel.

"Mosén Millán es un buen hombre: ha vivido de acuerdo con los cánones sacramentales de la Iglesia. Las exigencias de la historia y la predicación profética según la cual Dios reclama algo más que el mero juicio ritual y sólo tiene en cuenta la justicia y la bondad, jamás han hallado sitio en la mente y el corazón del cura rural." p. 105

En efecto, en Mosén Millán, ajeno por costumbre a situarse íntimamente en situaciones de justicia y bondad con sus feligreses; y sin embargo, por esa misma costumbre o carencia de perspectiva, acata juicios rituales de acuerdo con los cánones de la Iglesia que como institución humana se pliega, para su supervivencia, a la sociedad a la que en definitiva debe servir.

¿Qué sucede entonces con Mosén Millán? Que ha vivido su cielo y su infierno en el horizonte de la tierra y por tanto, según nuestra suposición (con base en la de Dante), su sitio post mortem estará entre los límites de cielo e infierno.

En esa estancia se encuentran los que no hicieron ni bien ni mal. ¿Cuál es entonces el cielo que vivió en tierra este personaje?

Su cielo está posiblemente derivado de su inconsciencia ante la profunda realidad que es el ser humano en sí. Su preocupación casi sólo llegaba a hacer de sus feligreses hombres de costumbres religiosas. La diferenciación entre bondad y maldad se daba en la medida en que se frecuentaban los oficios o sacramentos de la Iglesia:

"El cura estaba perplejo. Ni uno solo de los concejales se podía decir que fuera hombre de costumbres religiosas." p. 49

"El anterior (zapatero) no iba a misa, pero trabajaba para el cura con el mayor esmero..." p. 8

"Mosén Millán recordaba que aquella familia no había sido nunca devota, pero cumplía con la parroquia y conservaba la costumbre de hacer a la iglesia dos regalos al año... Lo hacían más por tradición que por devoción, pero lo hacían." p. 12

Mosén Millán era, en la medida de sus posibilidades, un hombre feliz. Recordemos que, a pesar de todo, son Bienaventurados los pobres de espíritu y ellos alcanzarán misericordia. Su pueblo lo respetaba (aunque no la Jerónima que a veces le temía);

y él no deseaba más que lo que tenía. Había vivido sin más ambición que la calma, tanto interior como exterior.

"Por las ventanas de la sacristía llegaba ahora un olor a hierbas... y Mosén Millán, sin dejar de rezar, sentía en ese olor las añoranzas de su propia juventud." p. 7

Era fiel a los cánones rituales y aunque éso no es suficiente, él no iba más allá porque sentía que había cumplido y no había necesidad de más.

"Cincuenta y un años repitiendo aquellas oraciones habían creado un automatismo que le permitía poner el pensamiento en otra parte sin dejar de rezar. Y su imaginación vagaba por el pueblo." p. 6

La bondad en él tenía sus límites, no impuestos por sí mismo, sino por su propia limitación; y pretendía siempre ser fiel a ella, pero nunca demasiado.

"Don Valeriano había regalado años atrás una verja de hierro de forja para la capilla del Cristo, y el duque había pagado los gastos de reparación de la bóveda del templo dos veces. Mosén Millán no conocía el vicio de la ingratitude." p. 56

El infierno para Mosén Millán empieza cuando se rompe la calma de un pueblo en el que nunca pasaba nada. Ese infierno aparece cuando todo cambia, cuando ya nadie parece ser el que era antes, cuando ante sus ojos se transforman en esos verdaderos seres que llevaban dentro y cuando huyen todos de sus manos, es decir, de su comprensión para convertirse en seres guiados por fuertes pasiones, nacidas de la defensa a sus ideas políticas o a su propio bienestar.

En la medida en que Mosén Millán ya no comprende, ya no puede vivir su calma, en esa medida entra a vivir su infierno terreno. Muy limitado también, como todo lo que en él se da.

"El resultado de la elección dejó a todos un poco extrañados. El cura estaba perplejo." p. 49

Justamente porque ahí empezaba todo.

"-Yo no digo que el duque tenga siempre razón. Es un ser humano tan falible como los demás, pero hay que andar en estas cosas con pies de plomo, y no alborotar a la gente ni remover las bajas pasiones." p. 50

Es entonces cuando se inicia su problemática. Su ser era débil y debía ser fuerte. Sender nos lo da como lo primero; pero

esa debilidad no nace tanto de su querer ser así, ni de su ansia de huir de esa realidad, sino de su propia inconsciencia, es decir de sus limitaciones.

"Mosén Millán estuvo dos semanas sin salir de la abadía, yendo a la iglesia por la puerta del huerto y evitando hablar con nadie. El primer domingo fue mucha gente a misa esperando la reacción de Mosén Millán, pero el cura no hizo la menor alusión. En vista de ésto, el domingo siguiente estuvo el templo vacío." p. 50

Para el cura que estaba acostumbrado a medir a sus feligreses con la asistencia a los oficios, aquello fue el golpe casi definitivo. Le dolía el desdén de los revolucionarios y no acertaba a comprender la nueva situación; pero ya no solamente lo abandonaban ellos, sino aún los reaccionarios que deberían serle fieles:

"En los últimos tiempos la fe religiosa de Don Valeriano se había debilitado bastante. Solía decir que un Dios que permitía lo que estaba pasando, no merecía tantos miramientos." p. 56

Y los golpes continuaron.

"Don Gumersindo se había marchado también a la capital de la provincia, lo que molestaba bastante al cura...

-Todos se van, pero yo, aunque pudiera, no me iría. Es una deserción." p. 58

Y aquí está esa fidelidad de la que hablábamos, fidelidad a ciertos principios de justicia y bondad, pero nunca demasiado. Para él no es posible dar más aunque deba hacerlo. Todo en él se da medido aunque no sea en forma consciente, sino inconsciente.

Después de la matanza de los seis campesinos el cura veía la necesidad de hacer algo porque ya estaba en conflicto.

"En la iglesia, Mosén Millán anunció que estaría El Santísimo expuesto día y noche, y después protestó ante Don Valeriano de que hubieran matado a los seis campesinos sin darles tiempo para confesarse. El cura se pasaba el día y parte de la noche rezando." p. 59

"Recordaba la horrible confusión de aquellos días, y se sentía atribulado y confuso." p. 62

Finalmente se inicia la agonía y el cura entra en ella, primero "tenía miedo y no sabía concretamente de qué" p. 63; después su fidelidad a principios ya caducos que no funcionaban porque los tiempos eran otros y las realidades también:

"Quizá de aquella respuesta dependiera la vida de Paco. Lo quería mucho, 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." p. 65

Es justamente esta agonía el punto central de la problemática: Su ser que lo enviaba a la fidelidad de aquellos principios que si bien eran absurdos, en él habían funcionado siempre y no era ya hora para traicionarlos. Y su deber que le pedía también la fidelidad pero al cariño del hombre cuya existencia en ningún punto le era ajena ("Mosén Millán, usted me conoce" p. 75) y que en definitiva simbolizaba el amor a la humanidad que las verdaderas religiones y no las instituciones, propugnaban.

Pero él decide, y su decisión es en sí bastante reveladora:

"El cura se quedó solo. Espantado de sí mismo, y al mismo tiempo con un sentimiento de liberación, se puso a rezar." p. 66

Y así Mosén Millán paga su posible culpa con una Misa de Réquiem que en definitiva ya no es tanto para Paco, sino para sí mismo; puesto que ya ha vivido su paraíso y su infierno en el ámbito de la tierra y sólo queda, para terminar, la Misa de Réquiem donde estará solo (como en la muerte) con la presencia espiritual de la esencia y la existencia de Paco; y con la presencia física, aunque ausencia espiritual, de seres extraños que son testigos de su sepelio.

c).- Los enemigos.

La posesión como finalidad y la brutalidad como medio para lograrla.

A lo largo de la historia (La historia es el archivo de los hechos cumplidos por el hombre y todo lo que queda fuera de él pertenece al reino de la conjetura, la fábula, la leyenda, el mito), las guerras, revoluciones, luchas, etc., han revelado de golpe la esencia más profunda del hombre, lo han puesto ante la posibilidad de revelar, demostrar, expresar su verdadera personalidad; aunque como ya habíamos dicho anteriormente, el primero que se sorprende ante su reacción y ante su revelación sea él mismo. Cada hombre vive en un incógnito impenetrable para sus semejantes y hasta para sí mismo, dice Kirkegard.

Es entonces cuando, tanto las pasiones negativas de todo tipo como el heroísmo, saltan de la profundidad del hombre para revelarse en toda su plenitud.

El que busca las satisfacciones o valores superiores como la justicia y la verdad, lucha para demostrarse a sí mismo y a los demás que es capaz de obténerlos aún dentro del relativismo humano y aunque su destino sea trágico.

El que busca la ganancia en ese río revuelto, que tiene como finalidad la posesión en y después del caos, lucha también, se vale de todos los medios posibles y es más paciente para alcanzar su finalidad, pues tiene la seguridad de que finalmente el triunfo

total será su premio. Obtiene la victoria porque su plan está perfectamente trazado y porque su director es el razonamiento frío y egoísta y no el sentimiento exaltado, ardiente y la mayoría de las veces ciego y utópico.

Se marca un plan, y con paciencia, sin salirse un ápice, guiado por su razón y la negación de los sentimientos (pues tiene conciencia que prescindiendo de ellos, burlándolos existencialmente, el hombre es capaz de un verdadero triunfo), no da cabida sino al odio, a la violencia y a la brutalidad.

Y así, como en la guerra todo es válido, el daño ajeno es justificado por la salvación de la propia vida y las posesiones materiales. Y por daño aquí entendemos a la más cumplida traición a lo que en el ser humano existe como preservación a toda elemental forma de convivencia: la dignidad humana.

Al quebrarse ésta sobreviene el caos, mismo que involucra honor, religión, preceptos sociales, conciencia. Dicho en otras palabras, resquebrajada la dignidad viene el "delito" que da paso a la destrucción de los oponentes, destrucción ya sea física, ya social o moral.

Desde las primeras páginas, Sender nos pone sobre aviso y nos dice quiénes son los "enemigos" (p. 6). Después insiste como si lo hubiéramos olvidado:

"Toda la aldea quería a Paco. Menos Don Gumersindo, Don Valeriano y tal vez el señor Cástulo Pérez. Pero de los sentimientos de este último nadie podía estar seguro." p. 16

Don Valeriano es administrador del duque, propietario a su vez de tierras y finalmente alcalde después del triunfo falangista. Es el único de los tres a quien Sender describe:

"Tenía Don Valeriano la frente estrecha y los ojos huidizos. El bigote caía por los lados, de modo que cubría las comisuras de la boca. Cuando hablaba de dar dinero usaba la palabra desembolso, que le parecía distinguida." p. 33

Y ya con tan pocas líneas nos damos cuenta no sólo de su aspecto físico que puede ser "feroz", sino de la falsedad de su postura reflejada en sus palabras. Falsedad que llega a los extremos desde que miente al cura con respecto a la conversación con Paco sobre los montes del duque, hasta que pretende pagar la Misa de Réquiem.

Huye, pero no deja de luchar, perdida la primera batalla sabe que ganará la guerra porque lo mueve su ansia de poseer, de no

dejarse quitar lo que pretende que sea suyo; además tiene, como arma, su apego a un plan razonado y su rechazo total a todo tipo de sentimentalismos humanos.

"Cuando la gente comenzaba a olvidarse de don Valeriano y don Gumersindo, éstos volvieron de pronto a la aldea. Parecían seguros de sí." p. 58

El siguiente paso sería el "delito" aunque "perfectamente" velado.

"Don Valeriano se lamentaba de lo que sucedía y al mismo tiempo empujaba a los señoritos a matar más gente." p. 62

"-... ¿no es Paco uno de los que más se han señalado? Es lo que yo digo señor cura: por menos han caído otros." p. 64

Obtenido el triunfo y para coronarlo se presenta a la Misa de Réquiem donde pretende pagarla por aquello de que

"hay que olvidar. Olvidar no es fácil, pero aquí estoy el primero... Yo pago la misa. Ya digo, fuera malquerencias... En esto soy como mi difunto padre." p. 34

Por su parte Don Gumersindo, otro de "las familias pudientes" de quienes por lo mismo, Jerónima no hablaba con respeto de ellas en el carasol; sigue la misma línea del alcalde, sólo que a su zaga. Se marcha también para regresar más tarde y obtener, junto con el otro, la posesión deseada.

Don Cástulo sigue otra línea, pero no por éso menos pensada. El acomodamiento a las circunstancias. De él nadie sabe con quién verdaderamente está, porque sólo está consigo mismo. Se acerca a Paco cuando sabe que en "madrid las cosas están cambiando". En ese estira y afloja que juega es consciente de que no debe aflojar toda la cuerda ni estirar demasiado. Por éso es muy revelador que en el carasol "caja de resonancias del apasionado sentir popular" (p. 108) es justamente la "Cástula" la más "comentada". Y por lo mismo será el señor Cástulo el que más se reirá de los crímenes del carasol.

En este juego de falsedades, hipocresías y brutalidad se mueven estos personajes. Pero es Sender quien les jugará la última broma; pues irónicamente no son sólo ellos los que "desean" asistir a la Misa de Réquiem, sino un cuarto personaje que se les empareja muy bien:

"-...Ninguna persona, pero una mula ha entrado por alguna parte y anda entre los bancos-." p. 68

Y en esta escena mezcla de rídiculo, "malquerencia" (como le llama Don Valeriano), ironía, burla; da Sender un sentido cómico-dramático a estos personajes en quienes no existe, no puede existir el más mínimo, el más leve resquicio de arrepentimiento pero sí el ansia de poder, de posesión como esencia, de apego a la brutalidad como medio único y eficaz de obtención de esa posesión. Y es así como esta bestialidad los condiciona de tal suerte que toda sensibilidad ha quedado cortada de raíz para darnos seres vacíos, falsos y obstinados en pagar una Misa de Réquiem, de la que no sabemos bien a bien por quién se da y para quién servirá más. Pues aunque Mosén Millán piense "Ahora yo digo en sufragio de su alma esta Misa de Réquiem que sus enemigos quieren pagar" (p. 77), él mismo no sabe para qué la dice.

En el análisis de todos los personajes del Réquiem vemos el profundo interés por lo humano que Sender tiene, su acercamiento a los personajes con ánimo de llegar a la expresión de lo esencial y vital de sus problemáticas existenciales. "Una ansia de explicación y desentrañamiento de esa totalidad de la que cada hombre es y se siente nudo: parte integrante mínima, pero conciencia siempre dramáticamente ávida de infinitud". (5)

Por éso hemos dicho que la novela de Sender es una obra de realidades humanas desde la visión poética de su autor. Porque por encima del interés en los conflictos sociales está esa relación de lo social con lo profundamente conflictivo humano. En Ramón J.

Sender hay la preocupación, el meterse en el hombre "de lo humano intuído o supuesto como perennemente subyacente y eterno bajo la cáscara del hombre social-histórico". (6)

En esta obra es más importante para el autor presentarnos el alma del joven que nació, vivió y murió por sus ideas en un pueblecito de los Pirineos, que esa dramática situación socio-política del pueblo mismo. Es más importante ese sentir atormentado de Mosén Millán, quien sumergido en su problemática de fidelidad a conceptos morales o al hombre en sí mismo, que el problema socio-político que tuvo que pasar la iglesia como institución para pliegarse a la política española de la que depende.

Pues si bien ambas situaciones socio-políticas, la del pueblo y la de la Iglesia son el telón de fondo en esta novela, las figuras de relieve, los actores y sus pasiones, pretensiones y luchas son la esencia de esta tragicomedia que es la vida vista por Sender a través de la Literatura.

2.- ESTRUCTURA.

a).- El tiempo real y el tiempo imaginado y su conformación interna en la novela.

La novela como género parece imposible de definir y, en efecto, su evolución y la crítica que alrededor de ella se ha hecho lo confirman.

Sin embargo, podemos decir que la novela es la crónica y el canto del hombre mismo, la memoria en que su destino toma forma, donde el hombre se refleja en su verdadera dimensión.

En esencia, la novela es la vida del hombre elevada al ámbito estético, que parte de una realidad cotidiana y se convierte en una realidad artística; como arte, participa de lo superior del hombre: su pensar, su sentir y su querer.

Antes del Romanticismo había sido un subgénero poco utilizado. Durante la era romántica no lo fue más, por la teoría y la tendencia hacia el lirismo, en la cual la poesía ocupaba el lugar predominante. Ya iniciado el siglo XIX y como efecto del Romanticismo, la novela se tinte de lo fantástico, lo medieval. Empieza en ese momento a adquirir un doble reconocimiento: el de los lectores ansiosos de la truculencia, la evasión y la magia; y el de los escritores que ven en ella una forma auténticamente libre de expresión.

Con el Realismo la novela se cimienta como "documento", pero sin perder lo ganado estéticamente en su calidad de épica mo

terna. Es a partir de los grandes novelistas de finales del siglo pasado cuando adquiere su calidad de misterio, de interrogante alrededor de sí misma (de su estructura) y alrededor de los sentimientos establecidos que con la nueva técnica narrativa se convierten en inexplicables respecto a la forma tradicional del sentimiento, pero tal vez por eso más genuinos, de acuerdo a la interrogante humana acerca de ellos.

La novela invade entonces los otros géneros, presenta los trucos que antes eran casi sólo válidos en el teatro; el juego de luces se combina con el diálogo profundo y caótico o con la sucesión de metáforas que alumbran más exactamente las problemáticas existenciales y las situaciones naturales.

Si antes, sobre todo en los tiempos del auge de la Preceptiva Literaria, se hacía una división entre novela, cuento, fábula como derivaciones del género narrativo; actualmente para el escritor no hay esas barreras.

El mismo Réquiem por un campesino español apenas si sobre pasa las barreras de novela, prescritas por la Preceptiva. No se sabría bien cómo catalogarla, si como un cuento largo o como una novela corta; aunque hay inclinaciones por esta última, ya que satisface en su estructura interna los elementos de ella. Se vale de un relato como finalidad, profundiza en sus matices; sigue una línea ascendente y rigurosa en la realidad y en sus accidentes principales: tiempo, espacio. Y aunque principia en un momento

determinado y después de una serie de vicisitudes en su propio mundo, termina también en un momento específico, nos presenta diversos niveles de tiempo o planos temporales perfectamente determinados que configuran la estructura de la novela. El espacio es completamente real dentro de la narración y así su estructura queda perfectamente cerrada por dentro y abierta por fuera a la interpretación y al análisis.

La épica clásica se basaba en un relato, el pretexto o sea su historia, moral y socialmente hablando, era (con toda su magia, ya con la psicología individual y colectiva del creador y de su pueblo) la finalidad en sí misma. Era importante la historia de Ulises por didáctica, por fascinante y porque a través de ella se daba el sentido de la virtud individual y social para el hombre griego. Sin embargo para nosotros, lectores modernos, más que Ulises y sus hazañas, nos importa lo que queda fuera del relato, es decir, lo que adivinamos de él, lo que imaginamos, la riqueza mágica implícita en cada una de las correspondencias que hay entre el propio mundo íntimo del héroe y nuestro propio mundo objetivo y, sobre todo, subjetivo.

A través de una vivencia total del relato, la novela, y entre ellas el Réquiem, es un acto de revelación; la acción inserta en el relato da toda una visión existencial de su mundo y sus misterios.

El tema que nos ocupa es el tiempo, cómo se presenta y cómo

mo configura la novela.

Hay en el Réquiem una diferente forma de tratar la sustancia esencial de la vida humana: el tiempo. Y digo diferente porque sale fuera de la forma tradicional de tratarlo de la novela tradicional.

La sustancia del tiempo es irreversible por sí misma y sin embargo a través de la memoria, de los objetos y de los lugares, puede Sender y, a través de él, Mosén Millán, lograr el retorno.

La potencia de la duda vital de Mosén Millán y ante la realidad constante de la vida como certeza, Sender hace que el incierto vivir en el tiempo y en el espacio den por resultado una verdad, la del carácter trágico del instante.

El tiempo en el Réquiem está hecho de instantes que al volver a tomar conciencia de ellos y ante su incambiable realidad envejecen la experiencia del cura. Es decir, lo hacen sentirse irremediabilmente inválido e indefenso.

Todo se vive a través de la memoria de Mosén Millán con la ayuda del autor omnisciente. Este es el tiempo al que llamamos imaginado porque no es un presente real del yo, aquí, ahora, sino un presente "mágico" continuo y absoluto que se refiere al pasado.

Existe en el autor una tendencia de dotar al tiempo de un sentido personal y de un don de ubicuidad en las dos dimensiones de la realidad.

Es decir: Mosén Millán está viviendo dos tiempos: el real,

el presente, el yo aquí ahora, esperando a los feligreses para la Misa de Réquiem. Y el imaginado, el de la memoria, el pasado ése en el que el cura se coloca para recordar lo que en aquellos primeros momentos de su recuerdo era un futuro.

Y este segundo tiempo, el imaginado, es el del relato, el de la historia, el del "pretexto" literario para la narración de Sender, el válido literariamente.

Es el tiempo de la realidad literaria que nos servirá para interpretar y analizar la vida humana que ahí se da.

Este tiempo no lo sujeta nadie más que la memoria de Moisés Millán que él mismo no quiere sujetar. Para él es más importante vivir ese pasado que éste tan hipócrita y decadente.

El tiempo presente, el real, el de la espera del cura para la Misa de Réquiem es el Primer Plano Temporal, el que inicia y termina la novela, el que va a sujetarla, que no dura más de unos minutos y que se presentará a través de nueve inserciones y seis diferentes hechos:

Es el tiempo de un día de la semana cualquiera después del Domingo de Ramos, pues "en un rincón había un fajo de ramitas de olivo de las que habían sobrado el Domingo de Ramos" p. 5

10.- El cura espera sentado por algunos minutos, la llegada de la gente a la Misa de Réquiem. El monaguillo ya está listo y empieza a recordar el Romance de Paco el del Molino. pp. 5-8

2o.- Recuerda, recita, olvida y vuelve a recordar el Romance el monaguillo (p. 12; p. 16; p. 30 y p. 56), mientras el cura pregunta en tres de esas ocasiones si "no ha venido nadie".

3o.- Don Valeriano llega a presenciar la Misa de Réquiem y pretende pagarla. p. 34

4o.- Las botas de campo de Don Gumersindo anuncian su presencia en la Iglesia, apresurándose a ofrecer "dos duros para la misa de hoy". p. 48

5o.- El señor Cástulo que un año antes se reía de los crímenes del caracol se presenta y "echando mano al bolsillo" quiere pagar la Misa. El potro de Paco el del Molino que ha quedado abandonado desde la muerte de su amo, anda suelto por la nave de la iglesia hasta que la "idea feliz" de Don Cástulo le permite salir. pp. 67-70.

6o.- Comienza la Misa. "Introito ad altare Dei". La Misa de Réquiem que sus enemigos quieren pagar. p. 77.

A su vez, este tiempo estará sujeto por una bella realidad lírica popular que es el Romance de Paco el del Molino, quien en boca del monaguillo circundará este Primer Plano Temporal para demostrarnos cómo Sender no sólo lo usa de columna vertebral poética de la obra misma dándole ese ambiente mezcla de lirismo, verdad y popularismo; sino de base para creer que el tiempo real de la novela no va más allá de algunos minutos.

En definitiva este tiempo real, estos minutos que susten-

tan a la novela cronológicamente, no son los válidos esencialmente en la realidad literaria que es en sí la obra misma; sino que este Primer Plano Temporal es el medio, el pretexto, el engaño para introducimos a otro Segundo Plano Temporal que se remite al pasado y emerge en el presente que nos dará el milagro de "recuperar" el tiempo "perdido": recobrar el pasado para hacerlo presente y dejarlo vivo para siempre. Milagro que sólo el arte puede realizar.

Este Segundo Plano Temporal que pertenece al pasado y a la memoria, este tiempo imaginado se presenta en siete momentos de la vida del héroe y de la historia simbólica del pueblo que fue para Sender la España toda; con ocho inserciones en el relato del tiempo real para formar el todo.

1o.- El bautizo del joven, el misterio que es un recién nacido y las ceremonias a que lo sujetan los visitantes y sobre todo Jerónima. pp. 8-11 y pp. 12-16 .

2o.- La niñez, la inocencia, la toma de conciencia de un hecho no justo para la realidad social, el punto de partida de la vida de Paco. pp. 16-29.

3o.- La adolescencia de un muchacho que va "adquiriendo gravedad y solidez" pp. 30-33 .

4o.- Su casamiento con los pormenores de las ilusiones, el folklore y la historia que empieza a vivirse. pp. 34-46 .

5o.- La entrada en la acción y el momento de convertir

en hechos sus posibilidades. pp. 48-55.

6o.- La represalia y el triunfo falangista con el infierno de Mosén Millán. pp. 56-67.

7o.- La captura de Paco y el trágico y electrizante final del héroe en la agonía del cura. pp. 70-77.

Estos siete momentos que son el alma de la narración y que Sender nos introducirá hábilmente por medio de algún verbo: "Recordaba", "Cerró los ojos", "Seguía con sus recuerdos", "Volvió a recordar", etc. Estos momentos están rematados por introducciones del autor omnisciente y que vienen a ser entre el Segundo Plano (el sueño, el recuerdo) y el Primero (la vigilia, la realidad, la consciencia), el lazo de unión, el puente para llegar del sueño a la vigilia, de la atemporalidad a la cronología de un presente.

Estas inserciones del autor son números exactos de años que han transcurrido desde ambos planos y que indudablemente le sirven a Sender para manejar el tiempo imaginado y el real como dos situaciones que se entrecruzan, que no deben embrollarse y que necesitan de un embrague para entrar libremente.

Esto es una muestra de que Ramón Sender, técnicamente, sabe mover los dos cordones, tiene en sus manos los dos Planos Temporales y tiene, además, buen cuidado de no enredarlos. Si Juan Rulfo en Pedro Páramo se vale de un doble espacio para introducirnos sus planos temporales, Ramón Sender en menor grado, echa mano

del tiempo cronológico de los años transcurridos para anclar el recuerdo en la realidad de un presente real. Y así cumple su cometido: la sustancia esencial de la vida humana que es el tiempo y que es irreversible por sí misma, logra el deseado retorno a través de la memoria, de los objetos y de los lugares.

En este tiempo recordado, imaginado, el que redime a Moisés Millán (por ser quien lo sustenta) y a Paco (por ser su captación vital) de una existencia trivial y los convierte en seres verídicos y novelescos al mismo tiempo, los dota de una inmanencia con la realidad violenta y caótica en que viven.

Si quiséramos hacer un diagrama del manejo de Sender en el Plano Temporal concluiríamos:

A Primer Plano - Inicio de la novela, espera del cura para la Misa de Réquiem. pp. 5-8.

B Segundo Plano - El bautizo y sus ceremonias. pp. 8-11.

Embrague para pasar al Primer Plano: "Veintisiete años después... dejaba que por un momento el recuerdo se extinguiera" pp. 11-12.

C Primer Plano - Recuerdo del Romance en boca del mona-guillo. p. 12 .

D Segundo Plano - Continuación de B. pp. 12-15.

Embrague - "Mucho más tarde... y no le hacían caso" pp. 15-16.

E Primer Plano - Continuación de C. p. 16.

F Segundo Plano - La niñez y la visita de Paco a las cuevas. pp. 16-29.

Embrague -"Veintitrés años después... añadía un poco perplejo." pp. 29-30.

G Primer Plano - Continuación de C y E. p. 30.

H Segundo Plano - La adolescencia. pp. 30-33.

Embrague -"Mosén Millán le recordaba en la sacristía... mientras esperaba el momento de comenzar la Misa" p. 33.

I Primer Plano - Don Valeriano en escena. pp. 33-34 .

J Segundo Plano - El casamiento; se empieza a sentir la historia de España. pp. 34-46 .

Embrague -"Siete años después... en el viejo sillón de la Sacristía". p. 46.

K Primer Plano - Don Gumersindo y el Romance del monaguillo. pp. 46-48.

L Segundo Plano - La acción de Paco ante la realidad histórico-social. pp. 48-55.

Embrague -"Mosén Millán movía la cabeza con lástima recordando todo aquello desde su sacristía." p. 55.

M Primer Plano - Continuación de C, E y G. pp. 55-56.

N Segundo Plano - La derrota y el triunfo falangista. pp. 56-57.

Embrague -"Un año después... como si los hubiera vivido el día anterior". p. 67.

O Primer Plano - La llegada del señor Cástulo y la escena del potro de Paco en la Iglesia. pp. 67-70.

P Segundo Plano - El final trágico del héroe. pp. 70-77.

Embrague final - "Un año después... creía tener todavía manchas de sangre en sus vestidos". p. 77.

Q Primer Plano final - Inicio de la Misa de Réquiem. p. 77.

Así el novelista usa los planos, parte de un relato, de un cuento en sentido lato, de un Plano Temporal sencillo por ser presente y poco a poco nos entrecruzarán y expresarán todo aquello que forma parte de un pasado, de la memoria, del recuerdo y la imaginación sustentados en un poema popular. Nos introducimos sutilmente en ese Segundo Plano al cual entramos y permanecemos porque éste es en definitiva el tiempo simbólico de una realidad histórica vivida por España toda, según la concepción del autor.

Y es aquí donde nos asombramos más. Porque nos damos cuenta que existe otro tiempo más: el de un momento histórico español verdadero; y que la temporalidad de la novela no ha sido más que un símbolo de otro sí real y verdadero, vivido por un pueblo europeo en un momento determinado de su historia.

Entonces hay un tiempo que es el telón de fondo y donde se sustenta el relato: la Revolución primero y la Guerra Civil después. Otro tiempo "real", cotidiano: el de la espera para una Misa de Réquiem. Y otro "imaginado", recordado: el de la vida de un hombre y un pueblo de los Pirineos.

Estos planos temporales por los que Sender nos lleva no son un engaño artístico. Y si lo son desde otro punto de vista (del social, del histórico, por ejemplo), el autor cumple su come-

cido de hacernos entrar en él y permanecer ahí, indefectiblemente con la total convicción de la fe.

Sender no reproduce la realidad histórica de España en el momento de la Guerra, sino que la representa en un pueblo y en un personaje con visos de heroicidad. Esta representación no es una interpretación idealizada, sino una forma de inmersión en el desam-
paro y la injusticia auténticos del campesino español. Bajo este símbolo está el hombre de carne y hueso y es así, como por medio de su interpretación de la realidad, el autor parte del hombre y siempre, inevitablemente, regresa a él.

2.b).- El espacio y su identificación con la realidad de los personajes.

Nuestra novela entra en la actual denominación de novela realista o anecdótica. Desde el punto de vista de la intención es seguidora de una realidad social que Seneca significa por unas constantes que definen ese mundo que relata. Es decir, en el Réquiem, las constantes que definen al mundo y lo significan son la violencia y el ansia de justicia.

Estas constantes son, no un elemento, sino una esencia que capta la confusión de las afecciones posibles, físicas, emotivas, espirituales, sociales, clasistas y las proyecta del ámbito externo al individuo, revelándose como fuerza generalizadora de captación. A través de cada constante se desarrolla un juego esencial y cierto que viaja de la superficie del cuerpo al fondo de la conciencia. Así la vida toda, toma un sentido de repetición y de revelación de sorprendente sinestesia entre lo que se vive, lo que se imagina y lo que se desea.

Después de hacer estas abstracciones sobre nuestra novela, trataremos de demostrar cómo el hombre, -en este caso el hombre literario- el personaje, en cualquier punto en el que se presente, en cualquier espacio en el que se mueva, presenta realidades, situaciones, problemáticas iguales e identificables con cualquier otro, en cualquier punto en el que también se encuentre.

¿Por qué? Porque somos humanos y nada humano nos es ajeno. O porque, siguiendo a Unamuno en Del sentimiento trágico de la vida: "soy hombre, a ningún otro hombre estimo extraño". Porque el hombre de carne y hueso, el que nace, sufre y muere, tiene sentimientos, pasiones, afecciones similares en cualquier espacio en que se mueva.

La literatura ha presentado los momentos más fuertes, más contradictorios, caóticos, plácidos, más extremos de la vida del hombre para demostrarnos justamente lo anterior.

Los héroes o antihéroes literarios siempre presentan afecciones humanas con las que el hombre se identifica.

Debemos recordar que todo héroe es en función de una sociedad, de su espacio determinado y determinante, y que a lo largo de la historia, sobre todo en España, ha existido una jerarquía tradicional y también como en Hispanoamérica, una jerarquía económica. Que existe una estructura social basada en principios sociales que ha conformado e inspirado a estos personajes. Y que si a partir del siglo XX el héroe se ha desintegrado ha sido, en principio, por una profunda falta de fe en sí mismo, por la decadencia y la ineficacia de los valores cristianos en esta sociedad.

En nuestra novela surge el héroe que cumple un destino trágico en el cual será víctima, no sólo de una jerarquía tradicional, sino de una decadencia e ineficacia de los valores que el mismo héroe busca y en los que todavía cree, porque a él aún no

ha llegado a la falta de fe.

La lucha que Paco sostuvo fue una lucha auténtica como Sender la presenta. El problema de España durante la tercera década de este siglo es el de todos los pueblos que exigen estabilidad, comprensión, justicia, fe en quien los dirige y consecuentemente en sí mismos. Este espacio caótico en el que se movió Paco durante su acción es el símbolo del espacio en el que se movía España toda y más tarde la Europa sacudida por la segunda guerra mundial. Es el espacio de cualquier pueblo que busca su independencia. Es el espacio francés de 1789 en busca de estabilidad y justicia, y es el espacio griego de la época de Esquilo contra los persas.

¿Por qué ese caos en todas partes a lo largo de la historia? Porque el mundo del hombre -el único objeto grande de la obra literaria- se desgarró en cuanto se arranca un solo componente real de la estructura coherente que sostiene su totalidad. Si algo falla en la estructura social -por ejemplo- como la justicia, la libertad, sobreviene un resquebrajamiento de las demás estructuras. ¿Y no es éso lo que constantemente ha estado sucediendo en nuestro mundo?

El héroe literario salta cuando la crisis es mayor, en las situaciones más extremas y ante cualquier espacio y realidad. Cuanto más grande es la lucha, más paradigmático es el héroe. Cuantas más grandes sean sus acciones, peor es la guerra. Pero también, cuanto mejor esté la obra estructurada, cuanto mejor fun-

cione, mayor será la identificación humana con esas situaciones, a través del tiempo y del espacio.

Es entonces cuando la novela se convierte en revelación de una realidad histórica, dando al mismo tiempo toda una visión existencial no sólo del mundo sino del misterio que es el hombre en sí, cualquiera que sea el espacio que lo circunde.

"Las novelas de Sender relacionadas por su argumento con la guerra española, ofrecen la curiosa peculiaridad de que, habiéndose hallado el escritor, según todos los indicios, algo así como en el centro de los acontecimientos y preparado como pocos para comprender en su dimensión humana y en su trascendencia social e histórica y para reflejarlos con la técnica realista que le es peculiar; aborda no obstante los hechos colectiva y socialmente significativos de sesgo, poco más que rozándolos, sin detenerse a sobrepasar la apariencia circunstancial para darnos su significación profunda y objetiva." (7)

Porque a él le interesa el hombre, en cualquier espacio en el que se encuentra, en el de su España y su guerra, en ese tiempo crítico, pero el hombre envuelto en sus complejos pasionales, so-

ciales, religiosos, políticos.

Entonces Sender logra hacernos un héroe sí, pero un hombre más general, más ecuménico, menos raro a su contemporaneidad, se nos da participando de una preocupación general bien definida: la de conciliar la conciencia individual con la conciencia colectiva y lo nacional con lo universal.

Porque debajo de todo está el hombre de carne y hueso y es así como por medio de la interpretación de la realidad se parte del hombre y siempre, inevitablemente, se regresa a él.

Todo esto lo realiza Sender primero con el tiempo, tratado en dos planos, con otro de telón de fondo histórico total y, segundo con la identificación del espacio físico con lo humano. El tiempo no se disuelve ni el espacio desaparece o cambia, sino que los dos en una correlación persistente, plena de todas las afectaciones humanas, hacen de la experiencia la aventura incomprensible y lírica de la vida. Si el momento se vive en un determinado espacio (un pueblecito pirenaico de España) es porque el instante es, en última instancia, sujeción del tiempo; y el lugar donde transcurrir la vida se transforma en unicidad y al mismo tiempo en comunidad.

Unicidad individual porque representa un yo campesino español y un aquí en este pueblecito de los Pirineos viviendo un momento conflictivo social. Comunidad universal porque estas situaciones conflictivas no tienen barreras son simplemente humanas.

El espacio del Réquiem se presenta esencialmente en dos lugares, por demás simbólicos, por significativos de la constante realidad española: el carasol y la iglesia. En el ámbito del carasol entra el pueblo, la clase popular, dotada de una conciencia colectiva y convirtiendo aquél en una "caja de resonancias de su apasionado sentir popular". Es el carasol un lugar tibio y soleado en el invierno, fresco en el verano donde se reúnen las mujeres diariamente dirigidas por la Jerónima; un lugar en las afueras del pueblo; ahí "cosían, hilaban, charlaban de lo que sucedía en el mundo". Las noticias y conclusiones que de ahí se sacaban eran materia de fe para todo el pueblo, "en el carasol creían todo lo que la Jerónima decía"; era el lugar de la toma de conciencia de su realidad existencial. El pueblo se manejaba por las dijenas del carasol, según Don Valeriano. Era el lugar donde los actos, las acciones, se convertían en chisme y el chisme en una verdad irrefutable; ahí fue donde la revolución, después de nacer en la conciencia, toma realmente vida y por lo mismo, es ahí donde se acalla con más rigor: "el carasol se había acabado porque los señoritos de la ciudad habían echado dos rociadas de ametralladora, y algunas mujeres cayeron, y las otras salieron chillando y dejando rastros de sangre, como una bandada de pájaros después de una perdigonada." p. 66 Porque en el carasol se sometían a juicio todas las acciones de cada uno de los habitantes de la aldea y sobre todo de los importantes; donde los juicios a la clerecía y al gobierno es-

taban a la orden del día y eran por demás incisivos.

Es por lo tanto el carasol el símbolo del sentir de la aldea y por añadidura del pueblo español, siempre en discusión con sus grandes problemáticas -como todo pueblo- religión y política.

La iglesia, el segundo ámbito donde también va el pueblo -que a pesar de asistir al carasol- es fiel a su tradición religiosa de concurrir a sus oficios y seguir los ritos tradicionales que rigen los momentos más importantes de la vida: el nacimiento, la adolescencia, la juventud y la muerte: el bautizo, la comunión, el casamiento y la extremaunción.

Sin embargo en este segundo ámbito, el pueblo se mueve pero fanatizado, más por la costumbre de tantos siglos que por una verdadera necesidad vital. La procesión de los penitentes del Viernes Santo es por demás significativa, "arrastrando con los pies descalzos dos cadenas atadas a los tobillos" sangrantes; ahí iban "Juan el del callejón de Santa Ana, el que robó a la viuda del sastre" o "Juan el de las vacas", el que "echó a su madre polvos de solimán pa'heredarla" y también el padre de Paco "tan indiferente a las cosas de religión" cubierto con el hábito negro y la capucha, para que Paco no sacara un número alto y tuviera que ir al servicio militar". Era en el ámbito de la iglesia donde también se pulsaba la realidad; la reacción de Mosén Millán ante las circunstancias condicionaba la acción del pueblo pero a su manera: el domingo siguiente a la noticia de que el rey había huído de España fue

mucha gente a misa, pero "el cura no hizo la menor alusión. En vista de ésto, el domingo siguiente el templo estuvo vacío." p. 50

Este segundo ámbito de la Iglesia se da también y sobre todo, identificado con el primer plano temporal, el de la espera del cura para la Misa del Réquiem; y es por demás revelador que a ella sólo asistan Don Valeriano (el poder gubernamental), Don Gumersindo, el señor don Cástulo Pérez (la alta burguesía) y Mosén Millán (el clero); y que el pueblo se venga introduciendo un quinto animal en ese ámbito: el potro de Paco, motivo simbólico del sentimiento agresivo del pueblo español que si por una parte llega a ser excesivamente fanático en la Semana Santa, también fácilmente llega al exceso del anticlericalismo como en esos primeros meses de la segunda República.

En estos dos ámbitos se mueve el espacio del Réquiem y se torna universal por la fácil identificación de estos dos espacios tan tajantemente divididos, no sólo a través del tiempo en la larga historia de un pueblo, sino en cada persona y en cada pueblo que sostiene una lucha con la iglesia y el estado.

Y es entonces cuando se ve como Sender representa el tiempo y el espacio de la propia vivencia objetiva, subjetiva, general, irremediabilmente transformada a lo individual y universal en cada uno de nosotros.

El tiempo de Mosén Millán y sus remordimientos que hace posible la temporalidad de Paco y su autenticidad, sumergidos en el

tiempo histórico de España, cuyo símbolo es el pueblecito -espacio que los circunda a todos- es al mismo tiempo representación de formas de ser humanas captables sólo a través del arte y en este caso de la Literatura como tal.

c).- Algunos giros del lenguaje como conformación de esa realidad.

La novela desde que fue creada ha partido siempre de un anécdota y siempre también, en los grandes novelistas, lo ha trascendido. Por el sentido virtual de la palabra y su uso, el lenguaje de la novela se convierte en la verdad y, por lo mismo, en la realidad que el lenguaje común es incapaz de expresar.

En el aspecto literario el novelista tiene en cuenta lo que podría ser la realidad esencial y la superficial (aunque para los ojos cotidianos éstas no concuerden con la visión del autor). El escritor, a través de su obra, establece intuitivamente su principio de selección última entre lo esencial y lo superficial, lo decisivo y lo episódico, lo importante y lo anecdótico y nos lo debe hacer creer totalmente como principio de fe. Su perspectivismo va a determinar directamente el contenido y la forma de la obra y en ella deben culminar, como en todo arte temporal, las líneas directrices de la creación artística. (8)

Los personajes así creados, por esta perspectiva de su autor, evolucionan en una dirección determinada y así destacarán sus rasgos y cualidades. "Cuanto más clara sea esa perspectiva, más sobria y contundente podrá ser la selección de los detalles". (9)

Porque en los relatos típicos de los personajes y las situaciones se encuentra el punto de partida que nos llevará a lo

subjetivo y a lo típico en el individuo mismo y en sus conflictos personales y de ahí a su significación social; aunque también se puede partir de la significación social para captar solamente lo típico de los personajes.

Sender utiliza las dos formas descritas porque nos da sus personajes esenciales (Paco, Mosén Millán) desde dentro y los aristócratas y secundarios desde fuera.

"-¿Qué puedes hacer tu? -añadió- Esas cuevas que has visto son miserables pero las hay peores en otros pueblos.

Medio convencido Paco se fue a su casa, pero durante la cena habló dos o tres veces más del agonizante y dijo que en su choza no tenían ni siquiera un poco de leña para hacer fuego. Los padres callaban. La madre iba y venía. Paco decía que el pobre hombre que se moría no tenía siquiera un colchón porque estaba acostado sobre tablas. El padre dejó de cortar pan y lo miró.

-Es la última vez- dijo- que vas con Mosén Millán a dar la unción a nadie. Todavía el chico habló de que el enfermo tenía un hijo presidiario, pero que

no era culpa del padre.

-Ni del hijo tampoco." pp. 28-29

A pesar del relato en tercera persona y con el mínimo de detalles, el autor transmite la profunda sensibilidad de Paco en su preocupación por insistir sobre el tema.

"Se supo de pronto que el rey había huido de España. La noticia fue tremenda para Don Valeriano y para el cura. Don Gumersindo no quería creerla, y decía que eran cosas del zapatero. Mosén Millán estuvo dos semanas sin salir de la abadía, yendo a la iglesia por la puerta del huerto y evitando hablar con nadie. El primer domingo fue mucha gente a misa esperando la reacción de Mosén Millán, pero el cura no hizo la menor alusión. En vista de esto, el domingo siguiente estuvo el templo vacío." p. 50

Esta forma es válida porque con ella nos presenta, sugerida, su base histórico-social. Es decir, plasma predominantemente desde dentro, aquellas clases sociales o personajes con los cuales, desde su punto de vista, se proyecta la imagen total de lo que quiere expresar. Presenta internamente lo que le proporciona

un punto de apoyo para la cristalización de una visión fundada en las realidades de su época (la pobreza de las cuevas y el querer hacer algo de un campesino español). Desde fuera da la visión histórica de la represión falangista, porque si bien como hecho real pertenece a la historia española, quiere diferenciarla de la realidad social profunda que se dió y conmocionó un momento determinado.

¿Cómo se da todo esto? Mediante una "contradicción", es decir, por medio de la cristalización sugerente del lenguaje de Sender. ¿Por qué es una contradicción? El autor no da directamente, como hecho fundamental en su novela, la guerra civil española, sino que la presenta de sesgo, es su telón de fondo; mediante su palabra sólo sugiere y, sin embargo, por su poder está, en su obra, cristalizando esa realidad que ha vivido y que le tortura. Para darnos esta "cristalización sugerida" se valdrá de un principio de selección de hechos, de momentos vividos por sus personajes, quienes si por una parte nos expresan su pensamiento y esencia individual, por otra nos otorgan un cuadro (sólo un cuadro, pero justamente un cuadro) general de la realidad histórico social.

Porque, como el mismo Sender lo expresa, lo que hace es: "Usar la realidad como un pequeño instrumento que nos permite dar el salto en el vacío y despertar o sugerir en el lector cosas que no había percibido antes." (10)

Y afirma posteriormente: "La tarea más útil del escritor consiste en aprender en el tumulto y caos de las multitudes la genuina voluntad y la voz auténtica del pueblo." (11)

Cuando el lenguaje de Sender se torna lírico -sugerente- es justamente en esos momentos escogidos que pueden ser rasgos o puntos clave que sugieran y cristalicen a sus personajes o a sus hechos.

"Persegúan a los gatos, los mataban o se los comían. Desde que supo éso, la noche era para Paco misteriosa y temible, y cuando se acostaba aguzaba el oído queriendo oír los ruidos de fuera." p. 18

La cita anterior ofrece lo sugerente del misterio de la noche y de lo enigmático que es la naturaleza. Porque a pesar del verbo "supo" que presupone conocimiento de parte de su sujeto, el misterio se hace mayor y más temible.

"Le intrigaban sobre todo las estatuas que se veían a los dos lados del monumento. Este parecía el interior de una inmensa cámara fotográfica con el fuelle extendido. La turbación de Paco procedía del hecho de haber visto aquellas imágenes polvorientas y desna

rigadas en un desván del templo donde amontonaban los trastos viejos. Había también allí piernas de cristos desprendidas de los cuerpos, estatuas de mártires desnudos y sufrientes. Cabezas de ecce homos lacrimosos, paños de verónicas colgados del muro, trípodes hechos con listones de madera que tenían un busto de mujer en lo alto, y que, cubiertos por un manto en forma cónica, se convertían en Nuestra Señora de los Desamparados." p. 22

Estas visiones personales, estos hechos, son expresiones que remiten a estados de sensibilidad, porque con estas palabras se nos está dando la hipersensibilidad del personaje y lo profundo de su visión imaginativa. Por otra parte, me aventuro a proponer que este pasaje no sólo ha sido anotado para éso; no se queda sólo -que ya es bastante- en expresión de estados de sensibilidad, sino que se liga al contexto para sugerir -ahora sí- la tragedia del personaje:

"Paco veía dos o tres moscas que revoloteaban sobre la cara del enfermo y que a la luz tenían reflejos de metal." p. 25

Estos reflejos no pasan inadvertidos a la sensibilidad del escritor y, consecuentemente, a la de su personaje, porque es aquí cuando el autor está dando el salto en el vacío y sugiriéndonos lo que no podrían percibir nuestros ojos chatos.

"Paco seguía mirando alrededor. No había luz, ni agua, ni fuego." p. 26

Para explicar esta frase Sender dice (12): "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 compañía de su mujer, envejecida prematuramente y en un lugar donde no había ni aire, ni fuego, ni agua, es decir los tres elementos básicos. En cuanto al cuarto, la tierra, lo esperaba abierta... una miseria realmente ofensiva para un hombre de cualquier tiempo, de cualquier lugar." (13)

Como habíamos afirmado antes los hombre de Sender son seres identificados con realidades humanas; identificados en un plano universal, por lo que respecta a la dignidad; lo que es ofensivo aquí, es ofensivo en cualquier lugar.

Sender escoge, por medio de la memoria de Mosén Millán, entre la multitud de vivencias de Paco niño, las que van a responder más vitalmente no sólo a la esencia del personaje y a la realidad histórico-social, sino a la identificación de posibilidades humanas.

Es muy revelador que los elementos esenciales de la vida sean justamente los que faltan en el cuadro que Paco presencia; sólo uno podrá recuperarse con la muerte, cuyo anticipo de ella era ya, desde entonces, la soledad:

"-Se está muriendo porque no puede respirar. Y ahora nos vamos, y se queda ahí solo-". p. 27.

Este lenguaje llano, pero con profundidad sugestiva, está perfectamente diluido en el fondo contextual de la narración. Es el barro (no la porcelana) que da forma a las situaciones escogidas por Sender para la formación de lo que será, mediante el soplido, la creación.

"Paco recordaba que el enfermo no decía nada. La mujer tampoco. Además el enfermo tenía los pies de madera como los de los crucifijos rotos y abandonados en el desván."

Frases de gran fuerza poética se encuentran en este pasaje de la más cruda realidad: ligeros y precisos toques de claro-oscuro del ambiente, que cristalizan la realidad y mantienen la tensión poética que circula en este fondo patético.

Aquí lo poético se expresa por medio de lo ilógico: esos

pies no pueden ser de madera, pero para la sensibilidad de Paco, no para la razón, no puede ser de otra forma. Es emoción lírica, es decir inefable: "El escritor lírico es un cazador que casi nunca da en el blanco. Pero el disparo levanta cerca un ave de colores que es más hermosa que el blanco al que había disparado. Es sugestión indirecta. (14)

Con esto no quiero decir que Sender sea un escritor lírico. No. Cuando el lirismo se presenta en él, es justamente (en esta obra) en los momentos extremos de patetismo, pero no como poesía lírica sino diluido en la fuerza del ambiente. De esta manera acentúa lo real al mismo tiempo que lo ahonda. Es como si la emoción lírica estuviera contenida, sujeta a la aspereza temática, para lograrse por medio de un lenguaje llano, directo, sin elucubraciones de fría formalidad:

"... miraba el cielo... envolvía el reloj en el pañuelo, y lo conservaba cuidadosamente con las dos manos juntas. Seguía sin poder rezar. Pasaron junto al caracol desierto. Las grandes rocas desnudas parecían juntar las cabezas y hablar." p. 76 .

Los verbos en forma simple al principio de la frase enumeran la relación de los hechos. La tragedia está consumada y

las últimas palabras , en su orden lógico parecen destruir la enumeración de acciones de Mosén Millán y colaboran con su acción a dar estaticidad al cuadro.

El lenguaje de Sender se torna áspero, crudo, cuando la historia pasa a formar parte de la novela, cuando ese telón de fondo se coloca en el primer plano. Pero entonces la acción se torna rápida y la historia regresa a su lugar de origen dentro de la obra; el lenguaje, que camina tan rápido como la acción, se vuelve violento y cortado:

"Los campesinos creían que aquellos hombres que hacían gestos innecesarios y juntaban los tacones y daban gritos estaban mal de la cabeza, pero viendo a Mosén Millán y a Don Valeriano sentados en lugares de honor, no sabían qué pensar. Además de los asesinatos, lo único que aquellos hombres habían hecho en el pueblo era devolver los montes al duque." p. 64.

La rapidez se logra por la enumeración ligada con las conjunciones: "que hacían gestos y juntaban los tacones y daban gritos". La aspereza y la violencia se obtienen por la concisión del relato de los militares. Y la crudeza por la verdad misma:

"Media hora después llegaba el señor Cástulo diciendo que el caracol se había acabado porque los señoritos de la ciudad habían echado dos rociadas de ametralladoras, y algunas mujeres cayeron, y las otras salieron chillando y dejando rastros de sangre, como una bandada de pájaros después de una perdigonada. Entre las que se salvaron estaba la Jerónima..." p. 66

Esta misma técnica va a ser empleada en momentos similares:

"Aquella misma tarde los señoritos forasteros obligaron a la gente a acudir a la plaza e hicieron discursos que nadie entendió, hablando del imperio y del destino inmortal y del orden y de la santa fe. Luego cantaron un himno con el brazo levantado y la mano extendida y mandaron a todos a retirarse a sus casas y no volver a salir hasta el día siguiente bajo amenazas graves." p. 72

Existe una inclinación hacia la simplicidad, sin abandonar en ningún momento la claridad y la precisión. Su expresión es eficaz y la concisión logra la fuerza expresiva que aunque áspera, es válida literariamente.

"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. Cuando Paco fue a decírselo a don Valeriano, éste se quedó un rato mirando al techo y jugando con el guardapelo de la difunta. Por fin se negó a darse por enterado, y pidió que el municipio se lo comunicara por escrito." p. 51

"No se sabía exactamente lo que planeaba el ayuntamiento "en favor de los que vivían en las cuevas", pero la imaginación de cada cual trabajaba, y las esperanzas de la gente humilde crecían. Paco había tomado muy en serio el problema, y las

reuniones del municipio no trataban de otra cosa." p. 52

La concisión, al captar en forma sintetizada lo vital de la realidad histórica del momento anterior a la Guerra Civil, se presenta como telón de fondo pero sin deterioro de la historia misma, ni de la fuerza expresiva que el autor logra.

"Momentos después lo habían sacado de las Pardinias, y lo llevaban a empujones y culatazos al pueblo. Le habían atado las manos a la espalda. Andaba Paco cojeando mucho, y aquella cojera y la barba de quince días que le ensombrecía el rostro le daban una apariencia diferente. Viéndolo Mosén Millán le encontraba un aire culpable. Lo encerraron en la cárcel del municipio." p. 72

Lo preciso de los actos y de algunos hechos y situaciones escogidas del cúmulo de realidades que se sugieren, cristalizan, aquí, la injusticia del acto, la crueldad del hecho y la falta de profundidad o perspectiva humana del sacerdote.

La conformación de esa realidad, el ordenamiento de ese caos que fue la guerra misma, jerarquiza mediante la palabra a la

lucha, la destrucción, el anhelo, la violencia, la inercia de Mosén Millán y la inmortalidad de Paco:

"Paco gritó:

-¿Por qué matan a estos otros? Ellos no han hecho nada-.

Uno de ellos vivía en una cueva, como aquel a quien un día llevaron la unción. Los faros del coche -del mismo coche donde estaba Mosén Millán- se encendieron, y la descarga sonó casi al mismo tiempo, sin que nadie diera órdenes ni se escuchara voz alguna. Los otros campesinos cayeron, pero Paco, cubierto de sangre, corrió hacia el coche.

-Mosén Millán, usted me conoce- gritaba enloquecido.

Quiso entrar, no podía. Todo lo manchaba de sangre. Mosén Millán, callaba, con los ojos cerrados y rezando. El centurión puso su revólver detrás de la oreja de Paco, y alguien gritó alarmado:

-No. ¡Ahí no!

Se llevaron a Paco arrastrando. Iba re-

pitiendo en voz ronca:

-Pregunten a Mosén Millán; él me conoce.

Se oyeron dos o tres tiros más..." p. 75.

Ramón J. Sender nos sitúa por la fuerza del lenguaje y por su poder de perspectiva en la realidad por medio de la realidad literaria; y conforma aquélla por la verdad de ésta.

3.- LA REALIDAD LITERARIA EN EL REQUIEM POR UN CAMPESINO
ESPAÑOL.

Toda obra literaria puede partir de una anécdota, es decir de lo que llamaríamos una realidad cotidiana; pero siempre, para que sea una verdad estética debe trascender esa anécdota para convertirse en una Realidad Literaria.

La Realidad Literaria es un acto de creación intelectual y esencialmente humano, mediante el cual el autor nos revela su profunda visión del mundo sumergiéndonos en esa revelación y mostrándonosla como susceptible de ser conocida y penetrada por el hombre.

Hay que partir de un anécdota y para la creación en Sender es ineludible. Pero -y ésto lo tiene muy en cuenta- hay que apoyarse en la realidad sólo en un pie como dice Goethe. Porque esta realidad "es un trampolín" (14) para el logro de la otra.

Todos los escritores realistas -Y hablo del verdadero Realismo, no sólo de la corriente de la segunda mitad del siglo XIX, sino de todos los escritores que pueden llevar ese nombre a la manera de Lukács- no pierden nunca el contacto con la realidad porque ella los nutre y nutre por lo mismo a sus personajes, considerando de ellos toda su verdad existencial; pues según Gide (15) "una literatura que no trata de considerar en tales seres sino la cabeza y el corazón, corre el peligro de perder pie. El arte

cuando pierde contacto con la realidad, con la vida, se convierte en artificio". Es sólo por la base por donde una literatura adquiere fuerza y se renueva. Le ocurre a la literatura lo que le ocurrió a Anteo, el cual según la fábula griega de una enseñanza tan profunda, perdía sus fuerzas y sus virtudes cuando sus pies no pisaban el suelo. Y ese suelo es la realidad y los grandes escritores realistas van a dar, a un mismo tiempo, su realidad literaria, la realidad profundamente existencial de sus personajes (que quedaría abarcada en la anterior) y su realidad nacional. Así por ejemplo: que más específicamente español que Cervantes, más inglés que Shakespeare, más ruso que Tolstoi o Dovstoyevsky, más francés que Rabelais o Flaubert, o Sthendal; y al mismo tiempo que más general y más profundamente humanos. Es la particularidad que cada uno de estos grandes autores representa donde se encuentra una comunidad profunda. (16)

Las grandes obras del realismo han creado en gran medida ese medio espiritual en el cual y por el cual ha de llegar a acumular la personalidad nacional. Pues ya lo dijo Lukács (17) "Estas obras (las realistas) transmiten al hombre de modo directo, plasmado y manifiesto, las determinaciones peculiares de su existencia nacional."

Aquí debemos tener en cuenta una situación: que el desarrollo y profundización de la forma literaria dependen, en última instancia, del enriquecimiento objetivo y subjetivo de los conteni

dos del mundo. Es decir, mientras mayor sea el mundo que se aprehenda, se convierte esa realidad en más universal y más clásica. El ejemplo que nos da al respecto Middleton Murry (18) es muy revelador, pues advierte en un poemita de John Clare sobre el caracol que cruza el prado y donde nos da la visión de un momento de la naturaleza en la quintaesencia de la palabra poética; Shakespeare por su parte (continúa disertando Middleton) (19) en Antonio y Cleopatra en un diálogo donde Cleopatra habla de su amado, aprehende también un momento de la naturaleza pero va más allá identificándolo con su propia realidad existencial; dando justamente un valor más profundo y universal a su experiencia.

Hay que recordar, por otra parte, que esto no afecta en alto grado la valoración estética, pues en la jerarquía de la literatura ambas alturas poéticas, por su cristalización, logran conmover la esencia y la conciencia para producir una vivencia estética.

Para corroborar esto añado las palabras de Lukács al respecto (20) "Como consecuencia lógica de la vida, poetas modernos como Shakespeare y Fielding describen a la mujer de manera más completa y profunda de lo que lo hicieron los antiguos, sin que por ello fueran estéticamente superiores a Homero o Sófocles".

Así la literatura, como todo el arte, se pone al servicio de la profunda verdad de la vida y aquélla, por su capacidad, la convierte en verdad estética. Ya que todo verdadero artista no

tiene más que un camino, llegar a ser lo más humano posible pues sólo de esta manera llegará a ser más personal.

Se debe conservar un justo medio para no caer en la simple y vulgar expresión de realidades cotidianas sin trascendencia; es decir, no dar más importancia a los pies de la estatua que al corazón y a la cabeza. Eso sí, antes de ocuparse de la cabeza y el corazón es preciso afirmar los pies en el pedestal, ya que sin un pedestal bastante sólido nada puede conseguirse.

Pero la literatura no es, no puede solamente jugar un papel de espejo; pues como Gide afirma (21) "La literatura no puede contentarse con imitar, desde el momento que informa propone y crea" ya que la tarea del escritor no es imitar la realidad, sino como dice Sender "hacer verosímil la realidad" (22), artísticamente verosímil, libre por una parte de racionalizaciones y glosas inútiles, lograda sí por medio de la exposición directa, expresada siempre con precisión -y aquí tomamos precisión como la expresa Middleton Murry como la perfecta cristalización de vivencias que por medio de la sugerencia de la palabra nos da la visión más exacta de la realidad ambiental y anímica de su creador-. Esta precisión es el camino para adentrarnos en el mundo íntimo de los personajes y para, al mismo tiempo, fijarlo objetivamente en el ambiente apropiado.

En el Réquiem, los hombres que nos da Sender explican la realidad por su actuación y se imantan a ella haciéndose parte viva de la "historia", es decir, viven en un ámbito "real".

A este ámbito se añdiere lógicamente la vida y la muerte, el nacimiento, la inocencia, el chisme, el ansia de protegerse, el peligro y la muerte.

Cuando Sender dice

"El cura siguió hablando. Vió ir y venir a la joven esposa como una sombra, sin reir ni llorar. Nadie lloraba y nadie reía en el pueblo. Mosén Millán pensaba que sin risa y sin llanto la vida podía ser horrible como una pesadilla". p. 62

Quiere decir Sender, no sólo una forma poética del miedo, sino que expresa la impotencia de manifestar la rebeldía, la palpitación ante la vida y el esperar el momento de la muerte, pues para una comunidad que no le queda más que estar pasiva, la ausencia de risa y de llanto son exactamente y nada menos que la muerte. La muerte para ellos en ese momento es una trascendencia trágica. La realidad ambiental la hacen fúnebre por esa ausencia y además, cada vez más incierta:

"La Jerónima en medio de la catástrofe, percibía algo mágico y sobrenatural, y sentía en todas partes el olor de sangre". p. 59

Para ella, era la única forma de comprender el mundo. Su ámbito físico estaba íntimamente ligado con su ámbito mágico. Es el único personaje que se da más abiertamente en esos dos ámbitos; tal vez por eso se salva de las "dos rociadas de ametralladora contra el carasol".

Ramón J. Sender llega a la correlación de hombre-ambiente, de esencia-existencia mediante la forma literaria que capta no sólo la psicología de algunos, sino la relación anímica entre potencia y acto de cada uno de los personajes y del ambiente todo. Cuando Paco niño tiene un revólver Mosén Millán le pregunta:

"-¿Para qué quieres ese revólver Paco?

¿A quién quieres matar?

- A nadie.

Añadió que lo llevaba para evitar que

lo usaran otros chicos peores que él". p. 19

Y más tarde en su confesión:

"-¿Por qué me matan? ¿Qué he hecho yo?

Nosotros no hemos matado a nadie. Diga

usted que yo no he hecho nada. Diga us-

ted. Usted sabe que soy inocente, que

somos inocentes los tres". pp. 73-74

Así logra Sender en Paco la relación anímica entre potencia y acto.

Todo el pueblo vive en un sentido colectivo. Tienen intimidad en un sentido meramente primario. En esa manifestación colectiva de vida, lo principal es la comunicación, el chisme en el carasol que les sirve de mutua distracción. Por él existe una conciencia colectiva, todos coinciden en que La Cástula es una "verruga peluda", la Gumersinda es una "patas puercas", que a Paco "ese buen mozo no lo atraparán así como así", que al zapatero lo mataron porque era "agente de Rusia".

"En el carasol se decía que Paco había amenazado a Don Valeriano. Atribufan a Paco todas las arrogancias y desplantes a los que no se atrevían los demás. Querían en el carasol a la familia de Paco y a otras del mismo tono, cuyos hombres, aunque tenían tierras, trabajaban de sol a sol. Las mujeres del carasol iban a misa pero se divertían mucho con la Jerónima cuando cantaba aquella canción que decía: el cura le dijo al ama / que se acostara a los pies/" pp. 51-52

Sender dota al pueblo de ese sentido de colectividad aunque cada persona tenga su lugar dentro de la comunidad y todos así lo admitan. Por ejemplo, algunos se significan por una proyección: La Jerónima por su superstición y esa especie de matriarcado o jefatura que le dan la edad y la "magia". El zapatero por su "despego a la iglesia" y su conocimiento de cosas de política, que finalmente le van a traer consecuencias. El señor Cástulo por su hipocresía, su acomodamiento a todas las situaciones y sus "dos caras". Mosén Millán es "la inercia de la historia y el peso de esa inercia" (23). Paco la víctima como individuo y la verdadera autenticidad. Don Valeriano por el ansia de posesión de esa burguesía subdesarrollada.

En definitiva son personajes muy unidos con su circunstancia temporal y espacial, mimetizados a su esencia ambiental. Por eso es que en el pueblo todo, Sender mezcla lo cotidiano, lo real y lo vital con lo histórico; pues en el Réquiem realiza:

"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". (24)

El pueblo es la expresión de ese ambiente ordinario, en ese momento histórico, expresión que guarda implícitamente una situa-

ción y una relación con esa realidad. El plan de la novela toda está cifrado en la decisión para romper con la tradición anacrónica e inoperante y cada uno de los personajes parece responder y comprender este sentido de revolucionarios que les da el novelista; lo extraordinario es que en ellos existe una vocación por lograrlo. uno de los aciertos del novelista está en "crear" y transmitir ese ambiente por medio de esa "alucinación" -cotidiana al mismo tiempo- de querer lograr su propósito.

Sender dice del Réquiem (25):

"Tiene una dimensión social muy acusada. Pero yo no pensé en eso. El cuadro de la vida campesina es tan fuerte en sí mismo y tan conmovedor, y estaba yo tan lleno de intenciones de tipo humano elemental y de tipo también artístico, porque todo iba junto, que lo social se desprende solo. El libro no gustaría tanto como parece que gusta si no fuera así... No pensé en otra dimensión, sino en la expresión literaria directa de un problema en torno a una aldea. El problema tiene derivaciones sociales, que se desprenden solas como se desprende la neblina de un paisaje, esta vez húmedo de sangre."

Y si como dice Gide, Literatura es comunión, buscar la comunión es el problema. Hay que dirigirse al lector, al hombre siempre, estando seguros de dedicarle al lector lo que el autor descubre y siente en él mismo de más profundo e irreductiblemente humano; para que así el escritor, partiendo de la realidad y mimetizándola como dice Auerbach (26) la preceda siempre mediante esa revelación que es en sí la creación literaria o sea la profunda verdad llamada también Realidad Literaria.

a).- ¿El arte es más real que la historia?

El arte imita la realidad, nos dice Aristóteles, para significarnos que parte de ella pero no es su calca, sino su interpretación, puesto que la imagen reflejada, no calcada, la contemplamos con más placer que aquellas cosas mismas que miramos con nuestros ojos.

Esos retratos de la realidad deben hacerse al vivo, pues el mismo filósofo jerarquiza la literatura valiéndose de esta premisa "Homero fue grandísimo poeta... porque hace los retratos al vivo" (27)

Para el logro del arte pide Aristóteles un justo medio, no vulgaridades ni situaciones mediocres, pero tampoco la exageración de pintar con bellísimos colores cargando la mano, porque la hermosura consiste en la proporción.

Y para el logro de esa proporción es esencial no contar las cosas como sucedieron, ya que ése es el oficio del historiador; si no más bien el oficio del poeta creador es contarlas como debieran o pudieran haber sucedido probable o necesariamente. Pues como dice Auerbach (28) se parte de una realidad y por medio de la capacidad de aprehensión, de su imaginación y de su visión de la existencia lograr que, añadida su fantasía a aquella realidad que le ha servido de pretexto, se realice la imitación en segunda potencia.

Por eso "el arte es más filosófico y doctrinal que la histo

ria" (29) porque las cosas se consideran en general, en primera instancia, para particularizarse en la creación, "acomodando los hombres a los hechos" (30)

Así, estas "fantasías" del autor se convierten en factibles y lo factible es creíble; y si el autor logra justamente lo último: hacérselo creer por el hábil manejo de sus instrumentos, está lográndose justamente el arte.

El arte por ese introducirnos con deleite a las realidades del mundo en general, particularizándolas, ese atraer con halagos a otro mundo y hacernos permanecer indefectiblemente en él -no como una huida de la realidad, sino como una total revelación- conduce a que se le considere más filosófico, más doctrinal, es decir más real que la historia.

Porque el arte tiene poder para revelarnos realidades insospechadas, o situaciones objetivas en diferentes planos, de modo que aquéllas sean más válidas y por lo mismo más universales.

También el arte tiene poder para captar la esencia de lo maravilloso, por medio de acciones sencillas, porque lo maravilloso está en la vida diaria, tanto en las acciones cotidianas como en las heroicas, en lo trágico como en lo agradable; sólo nos hacen falta ojos para verlo y esos ojos nos los da el autor, partiendo de que "es verosímil que sucedan muchas cosas contra lo que parece verosímil" (31)

El artista debe descubrirnos con deleite -con estética- la natural belleza de todos los momentos y realidades, pero no por

eso debe contarnos sólo cosas "bonitas" pues en la fealdad está también la belleza y dígalos si no los "Fusilamientos" de Goya, donde vemos que lo patético se hace maravilloso y nos deleita.

Sólo por el arte y a través de él lo mortal -natural, cotidiano, humano- se hace inmortal -sobrenatural, sublime, divino- y por medio de ese juego de conversiones lo sublime se hace humano y se confunden los dos planos para confirmar en toda su plenitud la afirmación de Aristóteles.

La historia que Sender recoge es la historia particular de España en un momento determinado de ella, vivido por un pueblo; pero esa otra historia vista por Sender, la suya, la conformada por su visión con su urgencia presente por revelarla y añadir a nuestros ojos los suyos, ésa, es más filosófica y doctrinal. Más filosófica porque la filosofía, justamente, trata de determinar cuál es el objeto de la realidad humana, se manifiesta como autorreflexión del espíritu y tiene como finalidad alcanzar un saber de validez general (32) para ventaja del hombre (33). Y todas estas premisas se logran con mayor plenitud por medio del arte y, consecuentemente, de la Literatura como tal.

Más doctrinal, por todo lo que tiene dentro para ser identificado a las realidades humanas en cualquier instante y lugar en que se nos presente o pueda presentársenos. (Aunque hay que dejar aquí aclarado que el arte -en apreciación personal- no es ético, puesto que su validez, conformación y proyección están o se dan en

la Estética y que, aunque participa de aquél porque el hombre se rige también por valores morales, siempre para una valoración estética debe considerársele como amoral, nunca como moral o inmoral).

¿Cuál fue para Sender el objeto de la vida de Paco con sus vicisitudes y realizaciones? Demostrar que sólo por medio de la autenticidad de la verdadera y profunda lucha por la justicia y la libertad se obtiene la inmortalidad, es decir, la verdadera proyección al futuro, aunque se sea víctima. Víctima como individuo pero inmortal como pueblo. Sender expresa al respecto: "El pueblo es pañol es inmortal, como son todos los pueblos. Su proyección hacia el futuro es inmensa. Ya ves lo que dicen algunos que fueron hasta ayer jefes en el lado nacional. Dicen que los vencidos somos los vencedores. En un día no lejano podría ser verdad. Contra el pueblo no puede nadie. Es la vida misma defendiéndose contra las asechanzas de la enfermedad y del retroceso a la nada" (34)

El Réquiem es para Sender un momento de reflexión de su espíritu atormentado por la derrota y la injusticia clasista y trata de alcanzar un saber de validez general para ventaja del hombre. El incidente de Ramón J. Sender -Paco niño en el Réquiem- ante el enfermo agonizante de las cuevas, condicionó toda su vida:

"Yo tenía entonces siete años y no lo he podido olvidar..., fui desde entonces un ciudadano discrepante, ... desde entonces... no necesitaba como base para la protesta

ningún libro de Bakunin, ni de Marx o de Engels... Estaba convencido. Yo sé que la solución no está en ninguna parte. Una cosa es la felicidad y otra cosa es la justicia social. No podemos pretender la felicidad para nadie ni para nosotros mismos tampoco. Pero podemos evitar la injusticia mayor y la desventura física, es decir económica, en la que están hundidos tantos millones de seres hoy mismo" (35)

Aristóteles afirma que el hombre es un animal político, y en esta visión del mundo se funda la Literatura realista (34), creando sus personajes en las relaciones indisolubles con los factores sociales plenamente desarrollados en el individuo. Sender nos da en Paco un zoo político, intuitivamente relacionado con la situación social que le circunda. Sender ve en el hombre español:

"el ser más zoo, más animal de Europa, y también el que tiene una animalidad más sublimizada. Por eso, el español suele dar en todas partes fuera de la península la impresión de una gran fuerza contenida. No reprimida, sino contenida, controlada. Dentro de su tierra el español

se deja ir a veces y produce revoluciones y catástrofes. Fuera mide mejor sus pasos y casi siempre hace algo importante... dentro estamos mal educados. No hacemos sino vociferar, inflar el ego a costa del vecino y sálvese quien pueda..." (36)

Son estas realidades las que Sender explica por medio de su obra, realidades que la historia sólo recoge por su superficie, lejos de lo filosófico y lo humano; y que el autor, al valerse de sus instrumentos -planos temporales, ambientales, lenguaje- hace posible la afirmación aristotélica de que el arte es más real que la historia.

INDICE DE NOTAS DEL CAPITULO IV

- 1.- Ramón J. Sender, Réquiem por un campesino español, Proyección, Buenos Aires, 1971 (Tiempo vital).
- 2.- Sergio Fernández, Retratos del fuego y la ceniza, prolog. de Rosario Castellanos, Fondo de Cultura Económica, México, 1969 (Letras mexicanas)
- 3.- Georg Lukács, Significación actual del realismo crítico, Era, México, 1967, p. 37.
- 4.- Sergio Fernández, op. cit., p. 18.
- 5.- Eugenio G. de Nora, La novela española contemporánea, t. II, Gredos, Madrid, 1968, p. 468.
- 6.- Ibidem., pp. 470-471.
- 7.- Ibidem., pp. 474.
- 8.- Georg Lukács, op. cit., pp. 18-58.
- 9.- Ibidem., p. 41.
- 10.- Ramón J. Sender en Marcelino C. Peñuelas, Conversaciones con Ramón J. Sender, Magisterio Español, Madrid, 1969, p. 234.
- 11.- Ibidem., p. 206.
- 12.- Ibidem., p. 199.
- 13.- Ibidem., p. 235-236.
- 14.- Johan Wolfgang Goethe, apud Marcelino C. Peñuelas, Conversaciones con Ramón J. Sender, op. cit., p. 234.
- 15.- André Gide, La literatura comprometida, Schapire, Buenos Aires, 1956, p. 65.
- 16.- Georg Lukács, Significación actual del realismo crítico, op. cit., p. 51.

- 17.- Ibidem., p. 128.
- 18.- Middleton Murry, El Estilo Literario, F. C. E., México, 1966, p. 103.
- 19.- Ibidem., pp. 17-18 y p. 103.
- 20.- Georg Lukács, op. cit., p. 120.
- 21.- André Gide, op. cit., pp. 63-71.
- 22.- Ramón Sender en Marcelino C. Peñuelas, op. cit., p. 40.
- 23.- Ibidem., P. 131.
- 24.- Ibidem.
- 25.- Ibidem., p. 132.
- 26.- Erich Auerback, Mímesis. La representación de la realidad en la Literatura occidental, F. C. E., México, 1950.
- 27.- Aristóteles, El arte poética, Espasa Calpe, Madrid, 1964, p. 32 (Austral).
- 28.- Erich Auerback, op. cit.
- 29.- Aristóteles, op. cit., p. 45.
- 30.- Ibidem., p. 45.
- 31.- Ibidem., p. 61.
- 32.- Wilhelm Dilthey, Historia de la Filosofía, F. C. E., México, 1967, p. 273 (Breviario):
- 33.- Nicola Abbagnano, Diccionario de Filosofía, F. C. E., México, 1966, pp. 1206.
- 34.- Marcelino C. Peñuelas, op. cit., p. 131.
- 35.- Georg Lukács, op. cit., p. 36.
- 36.- Ramón J. Sender en Marcelino C. Peñuelas, op. cit., p. 83.

V.- CONCLUSIONES.

1.- El retorno a España mediante el símbolo.

Semánticamente, desde los griegos, el símbolo es "un signo, figura o divisa con que materialmente o de palabra se representa un concepto moral o intelectual, por alguna semejanza o correspondencia, que el entendimiento percibe entre el concepto y aquella imagen". (1)

Si partimos de esta definición, el símbolo es una representación afortunada, puede ser una evocación o un intento de acercamiento a una realidad dada.

Desde el punto de vista de la Filosofía es un signo que se refiere al objeto que representa una cosa, una idea, un sentimiento. (2) Para la Psicología "el símbolo evoca lo ausente" (33); aún más, en el psicoanálisis es la representación disimulada de contenidos in conscientes.

Todo símbolo remite a otro objeto que es lo simbolizado por aquél.

Cuando el símbolo evoca, implica una presencia constante de ciertos contenidos o momentos de la realidad cotidiana, histórica, situaciones que pasan a formar parte de realidades personales, subjetivas, transformadas en ideas de verdadero contexto circunstancial y temporal. Por ese fuerte contenido de cotidianidad

que presentan estos objetos, se convierten en símbolos representativos de aquella primera realidad o de aquel primer acontecer de la vida cotidiana.

Si el símbolo evoca, esta evocación implica la ausencia y el pasado ya histórico. De manera que el símbolo evocador implique el suceder del tiempo en su realidad pasada y en su recuerdo presente.

Desde una postura religiosa los símbolos desempeñan una función insustituible, dada su propiedad de expresar de manera sintética, sensiblemente lo invisible. Si bien es cierto que por su naturaleza estos símbolos pueden ser realistas, ideales y racionales, por su forma de expresión son signos icónicos, gestos o acciones y palabras o fórmulas.

Si religiosamente el símbolo representa el misterio o lo inefable, si psicológicamente evoca lo ausente, si desde el punto de vista de la filosofía representa un objeto o en el psicoanálisis expresa contenidos inconscientes, podemos concluir que el símbolo es una fuente recurrente para el hombre en su anhelo por buscar respuesta a situaciones existenciales, por sintetizar la realidad y contenerla en una abstracción, por la necesidad de trascender la misma realidad, universalizar los conceptos, vincularse a la tradición, o por el deseo (consciente o inconsciente) de sublimar en los sueños los procesos frustrados en la realidad.

En el caso del escritor actual o de la Literatura Contemporánea

ránea, ésta ha tenido, a partir de las guerras mundiales, la necesidad por la decadencia del mundo externo de sintetizar en símbolos los valores colectivos vigentes en el pasado. El fenómeno es universal y se relaciona, históricamente, con el surgimiento de regímenes absolutistas o seudodemocráticos que limitan la libertad de realización del hombre como individuo y lo aniquilan en su potencia de ser colectiva. El individualismo se transforma en soledad y el héroe o personaje, en el que se sintetizarán la realidad vigente o la idealidad en el anhelo de huida o búsqueda, será un héroe degradado en un universo degradado, o un ser inoperante en choque con ese universo degradado, o un héroe fuera de contexto, espacio-temporal.

La Literatura Contemporánea, en más alto grado que los anteriores, nos presenta ciudadanos integrados socialmente, ya que el mundo social que les rodea no proporciona ningún modelo adecuado, ningún sentido para un destino satisfactorio y muere así el héroe social.

Para llenar el vacío dejado por la muerte del héroe social aparecen rebeldes antisociales, mártires desadaptados, profetas menores cuya función es expresar la insatisfacción ideal de la juventud hacia valores obsoletos y el ferviente deseo de buscar un modelo mejor.

Como resultado de esas complejidades existenciales se vuelven al símbolo que sintetiza, en abstracto, la concreta realidad vital o

el deseo de liberación de esa realidad.

A lo largo de la Historia del Arte ha existido una corriente estética basada en el símbolo, que parte desde las más remotas épocas y de los más diversos puntos de la tierra. Los procedimientos simbólicos mediante los cuales se hacen evidente las cualidades de las cosas coinciden en su aparición con el establecimiento de los grandes mitos, especialmente los religiosos.

Si bien el símbolo es la necesidad de "representar", de envolver la realidad en otra superior, de enmarcar lo concreto en lo abstracto y, sobre todo, de configurar lo humano en lo absoluto, su función precisa es, aunque parezca paradójico, la de reiterar valores colectivos que tengan un valor ejemplar para aquéllos que se reconocen en él. Por ello su trascendencia es generalizada a través del arte, que siempre ha manejado el símbolo a niveles diversos: desde la literatura meramente alegórica hasta aquella que, enmarcando los sucesos y personajes en un ambiente concreto, lo trasciende por la fuerza y la representación.

Manejaremos el símbolo como mitificado, como un signo que se refiere al objeto que denota una asociación de ideas generales, establecido dentro de un contexto, aceptado por una comunidad y con la posibilidad de sustentar una realidad verdadera, real o ideal. (4)

Los conceptos genéricos pueden no representar una verdad establecida, mientras que el símbolo mitificado representa las

grandes ideas y realidades humanas.

El concepto genérico puede ser un campesino sufriente y trágico que encarna ideas de opresión, impotencia y sojuzgamiento. El símbolo mitificado puede ser el personaje Paco el del Molino, emparentado con los campesinos de cualquier literatura moderna; sin embargo Sender no se detiene en el concepto genérico del sufrido campesino trágico, sino que proyecta su personaje a un ámbito más universal. Es la voluntad de un hombre que desea alcanzar la libertad, a partir de su autenticidad, para lograr el poder a pesar de las fuerzas opuestas. No obstante que este personaje se frustra en la búsqueda de su ideal, consigue sintetizar la lucha de un pueblo contra la opresión absolutista de un gobierno apoyado por una institución que se debate entre su esencia y su existencia.

Esto nos conducirá a reafirmar lo ya asentado en el prólogo: Es el hombre que labra una tierra que le ha sido negada. El hombre que se expresa con palabras casi bíblicas:

"¿Por qué me matan? ¿Qué he hecho yo?
 Nosotros no hemos matado a nadie... yo
 no he hecho nada... Si me matan por haberme defendido en las Pardinias, bien.
 Pero los otros dos no han hecho nada." p. 74

Ya no es solamente el personaje perseguido, mutilado, oprimido, es el hombre que había determinado hacer productiva una tierra que le habían dado y que ahora se le ha negado. Es el hombre desterrado de un paraíso cuya desolación e impotencia se traduce, en este caso, en muerte física.

Es el hombre-realidad defraudado por su impotencia. Sumergido en una contienda que por justa es auténtica; lucha por una tierra que desea hacer fructífera. Sin embargo, al sucumbir en aquélla, ésta se le niega para hacer más patente su despojo. Ya no es sólo el hombre-personaje, ni el hombre-campesino, sino el hombre-despojada y sumergido en su profunda realidad existencial. El hombre símbolo que le permite a Sender retornar a España en la medida en que aquél es un hombre español con la verdadera problemática del desposeído.

Expondremos brevemente cómo el símbolo, a través de las diversas necesidades que plantean las distintas épocas, ha cumplido con la función expresiva y catártica que la literatura ha captado. Las literaturas orientales lo manejaron de manera fantástico-mítica al expresar lo incomprensible de la realidad en entelequias religiosas. La visión del mundo oriental no explica la realidad lógicamente y es por ello que recurre a la lucha genérica de Bien-Mal, Caos-Orden. Esto lo representan por medio de seres monstruosos y antropomórficos, de representación no figurativa, sino exagerada por la carga de religiosidad que conllevan.

Con los griegos empieza la visión racional y antropocéntrica de la realidad. No en vano es el primer pueblo que inventa la sistemática filosófica y crea toda una cultura plenamente humanista. Sin embargo, la literatura clásica griega no es enteramente racional, ya que trata de poner los límites en el hombre mismo. Es por eso que ellos crean los símbolos de afecciones, ideales, rebeldías y cualidades totalmente humanas. El concepto del orden y del caos implantado desde los pueblos orientales tiene para los griegos una dimensión esencialmente humana. El héroe creado por la tragedia realmente marca el ciclo de comportamiento moral delimitado por el error y cumplido siempre dentro de una sociedad. El héroe trágico griego es ejemplar y consciente de sus actos. La culpa es proporcional al castigo por lo que su vigencia se establece como ejemplar. Es símbolo de la acción humana nacida de la conciencia y marcada por el ciclo de la lucha y la redención con la valoración del comportamiento, tanto subjetivo como colectivo. Los grandes héroes de la literatura griega han quedado como símbolos de una pasión genérica y personal. Es quizás el primer símbolo que representa al hombre social en su dimensión humana más compleja pues contiene axiología moral, síquica y social. Es, en síntesis, el primer símbolo humano de la cultura de Occidente.

En la Edad Media la única forma de existencia que se concibe es la determinada por la religión. La omnipotencia del Cristianismo como forma social, moral y cultural desarrolló una mentalidad

lidad inconsciente y conscientemente regida por imperativos categóricos derivados de la santidad, o por lo menos, de la abstracción de la santidad. Los impulsos vitales y los ideales están prefijados y representados por una imagen física y por un sentido trascendente de la existencia. El concepto de culpa se trasmuta por el de pecado y con la intención didáctica de una religión colectiva surgirán una serie de arquetipos complejos que son, ante todo, esencia de un deber ser, más que de una voluntad. La individualidad se extingue progresivamente en una cultura impuesta por cánones de valoración dual: terrena y metafísica. Toma un gran auge la literatura alegórica que establece la dualidad de las dos únicas posibilidades trascendentes: la condenación y la salvación. El más completo arquetipo que reúne todo el simbolismo de formas vitales del medievo es, sin duda alguna, el caballero. En él se concentran tanto los símbolos de realización terrena como los divinos. El héroe épico, antes de tener una significación heroica, tiene una significación religiosa. Es un caballero, cuya gran y sintética justificación y compensación de sus actos, se cifra en motivos religiosos; básicamente en la trascendencia. En él lo simbólico alcanza su más alta función, ya que es un héroe colectivo que sirve de paradigma tanto terrenal como espiritual. Lo específico del héroe medieval es que no posee la libertad de conciencia y de acción que tiene el héroe clásico griego. Su voluntad se cifra ya preestablecidamente en códigos creídos, por ser

anteriormente impuestos. (5)

En esta Edad Media el absolutismo de la Iglesia y la imprecisión de una mentalidad crítica hacia la realidad, convertirán los símbolos cristianos en un modelo de vida. La alegoría entre los dos mundos, el terreno y el celestial, se patentiza en misterios, poemas, danzas de la muerte; y se realiza en la abstracción crítica más perfecta que es el balance moral e histórico que Dante sublima en su Comedia -La encarnación de la mujer en su dualidad antitética proviene de la imagen de la Virgen contrapuesta a la sugerencia sexual pecaminosa de la serpiente-.

El Renacimiento vuelve a establecer el culto por la razón y el símbolo empieza a llenar su sentido en la seguridad que significa el saberse dueño de un universo cuyos límites son, no sólo conocidos, sino establecidos y aún "inventados" por el hombre mismo. Empieza realmente la certeza de un universo hecho a imagen y semejanza humana, así como veinte siglos antes los griegos habían creado a los dioses a esa misma imagen y semejanza.

El símbolo vital del Renacimiento se identifica con el símbolo intelectual: el hombre como centro del universo; Copérnico sustituye a Ptolomeo. El mito del individualismo y de la capacidad de realización hace olvidar, por un largo tiempo humano, al símbolo del hombre determinado por la Divinidad. Ariosto, Tasso y Rabelais desacralizan los símbolos heroicos del pasado; y con Shakespeare y Cervantes empiezan a fijarse en el tiempo los símbo

los esencialmente humanos. (6)

El Barroco es un paréntesis entre la mirada al pasado, a la metafísica, a la muerte, a la duda y al progreso del hombre marcado por el Renacimiento. Cervantes mismo se encuentra en ese medio camino: es renacentista y barroco a la vez. Es español. Porque el Barroco es un movimiento y, más aún, es una forma de existencia esencialmente española. Con el barroco español, el único realmente auténtico, surgen los grandes símbolos de la duda de la identidad, del debatirse entre el mundo y lo ultraterreno, de la muerte y el sueño como formas de vida. El siglo XVII español coincide con la decadencia del gran imperio ecuménico cristiano y significa el aislamiento del ser español en sí mismo; en su forma arcaica y luminosa de los valores divinos vividos como humanos. (7)

Casi toda la gran literatura española del siglo es simbólica, aún la profana y popular dramática.

El teatro profano maneja los tres grandes mitos esenciales de la cultura española: el nacionalismo, el honor y la religiosidad. Estos tres valores tradicionales en la historia humana española trascienden a símbolos alrededor de los cuales gira todo el espectáculo profano.

El esfuerzo desesperado de Gracián por esquematizar la existencia en la inteligencia propone mitos laberínticamente barrocos encarnados en fríos ingenios, en cortesanos ideales del Renacimiento o en antecesores del siglo de las luces. Quizá nadie es

tanto "criatura" de su siglo alucinado como Quevedo, quien, al lado de un fuerte idealismo hacia el pasado, tiene como afirmación muy personal hacia la vida "el desgarrón afectivo" que le señala Dámaso Alonso. En ningún otro escritor están presentes, tan entremezclados, los símbolos de la escatología degradante, como los de la escatología sublimada.

En Góngora todo es símbolo de una realidad que ha sido de finitivamente sobrepasada para representarla en un mundo superior de Belleza, donde la realidad concreta ya no persiste ni en recuerdo. En él el símbolo de lo absoluto se resume en la Totalidad que encierra la metáfora en un mundo recién descubierto. El símbolo humano o, más bien, el profundamente humanístico lo crea Cervantes en la conjunción Don Quijote-Sancho, símbolo renacentista del subjetivismo más acendrado y símbolo barroco de la locura excepcional y heroica como medida cotidiana de la existencia; y así hasta el unánimemente considerado gran autor simbólico del si glo barroco: Calderón. El suyo es un mundo esencialmente retórico envuelto en un constante claroscuro de conceptos y personajes que intensifican la idea de un ser tan desmesurado e hiperbólico como el universo grandioso en el que se asombran sus personajes. Su teatro profano es la confrontación alucinada del símbolo humano, atónito y sorprendido ante lo cerrado de un mundo católico que señala la libertad en la pasión absoluta que, siempre, la destruye. Sus autos son la alegoría más perfecta del hombre de-

pendiente de la Creación de Dios. Pfandl afirma que son los únicos dramas verdaderamente simbólicos de la literatura universal. (8) Calderón los concibe como la verdadera historia moral del hombre, dependiente de la Iglesia, que lo rescata a través del misterio de la Eucaristía. La abstracción magistral del más barroco de todos los escritores condena al hombre, al español, a vivir en la eternidad de un universo prefijado por Dios. Con él, España se queda detenida en el tiempo, en el mundo de la Divinidad; permanece aliada a Dios -hasta la fecha- justificándose en la alucinada idea de que el hombre vive realizando, anacrónicamente, la idea mesiánica de la Reconquista. (9)

El siglo XVIII es el siglo francés en la cultura. Es, in cuestionablemente, el siglo de la Razón, del Orden establecido por la Inteligencia. En él la metafísica se encuentra abolida y la única posteridad posible será la inmortalidad del buen sentido plasmada por Montesquieu o Boileau. No obstante, en este "Jardín Ordenado" -como llama Priestley al siglo XVIII- existen una serie de símbolos ingenuos y didácticos encarnados en la enseñanza de la fábula, en la que no se representa el triunfo del Bien sobre el Mal, sino el de la Inteligencia sobre la Estulticia. El símbolo se concreta en una hegemonía social surgida del poder omnipotente del Rey. Sin embargo, esta época obsesionada por la ra zón en todas sus manifestaciones, sucumbe por el exceso de su pro pia obsesión.

El siglo, que había comenzado refulgentemente con la impsición de la Inteligencia como Totalidad y Destino, termina con el cansancio de la saturación excesiva de Racionalismo. El prerromanticismo, como nueva fórmula de vida, surge con Diderot y Rousseau. La cercanía de la Revolución Francesa toca a rebato a la época del Orden racional, y la voz desesperanzada del "Divino Marqués" proclama el libertinaje, negando y afirmando, al mismo tiempo, la trascendencia espiritual. En Sade se hace el balance simbólico de la época: la desesperación de un mundo que, al sentir la ineficacia salvadora de la Razón, busca, furiosamente, una solución en la etapa antagónica que se aproxima. (10)

La complejidad del Romanticismo estriba en el hecho de que con él, social y culturalmente, empieza la época contemporánea. No sólo es la más próxima etapa dionisiaca -a la actual- sino que en ella se resumen los antagonismos pasados y el planteamiento de un mundo futuro. Cuando se inicia, la doctrina social de la Revolución Francesa es la ideología libertaria sostenida por sus profetas. Sin embargo, pocos años más tarde, la libertad y el establecimiento pasivo de la clase burguesa, hacen reaccionar a los artistas, cansados del pragmatismo y del materialismo conformista pequeño-burgués. Así, el primer y sostenido mito romántico que nace es el de la rebeldía. El Romanticismo, vitalmente anárquico y con violenta reacción al pasado inmediato, crea este símbolo totalitario. De esta contante de identidad se derivan

los matices que prefiguran al héroe de la época. Sin embargo, el Romanticismo encierra una complejidad dialéctica en sus bases que se resume, como en el Barroco, en una flagrante contradicción. El movimiento propugna por la libertad ideológica y social emanada de la Revolución Francesa; causalmente de ella se propicia la clase burguesa; y es esta burguesía, quien implanta un modo de vida prosaico y pragmático, contra la que el héroe romántico, soñador e insatisfecho, reacciona.

Durante toda la primera mitad del siglo XIX, a lo largo de la duración del movimiento romántico, se plantea la dicotomía entre materialismo e idealismo, como formas de captar la realidad. El símbolo romántico vuelve a ser un héroe en la mejor de las acepciones. Ante todo lucha contra su destino que, en esta época, se cifra en la realidad circundante, hostil y pragmática. Al sentir que su época no corresponde al ideal de vida, vuelve sus ojos hacia la Edad Media, plena de orígenes heroicos y fantásticos que imprimen al símbolo romántico un evasionismo anhelado. La inconformidad es manifiesta, progresiva y desesperada.

Otra cara de la complejidad múltiple se vivifica en los profetas de alcance social, con planteamientos infinitos de justicia ante la perspectiva histórica que señala la posibilidad de nuevos regímenes que estratifican o hacen progresar a las naciones.

El símbolo romántico, a partir de sus más diversos ángulos, se encarna en el hombre prometeico, desmesurado en todas sus viven

cias, que rebasa al mundo. Para él, la realidad es sólo una fórmula gastada que siempre aspira a sobrepasar. Objetivamente, desde una realidad social, el Romanticismo divide políticamente a los seres en liberales y conservadores. (11)

Al Realismo se le ha definido como el período de la realidad en sí, de la mirada penetrante y objetiva hacia los hechos, sobre todo los sociales. Es la época de la causalidad, de la observación, de la esquematización. Sin embargo, a fines de siglo y, prolongado hasta la Primera Guerra Mundial, es también el tiempo de la frustración, de la disociación vital entre el individuo y su mundo ambiental. Comte asienta el progreso de la evolución en los procesos sociales y determina que el hombre ha llegado a su máximo desarrollo al alcanzar la última etapa, "la positiva", la de la felicidad, por medio de la sujeción de la técnica a la acción humana. (12)

Sin embargo, en ese teórico paraíso de la evolución se siente, con más violencia que nunca, la incapacidad del ser humano para ser feliz.

El Realismo y el Naturalismo tienen como característica fundamental, en su actitud de movimientos literarios, el ser esencialmente críticos. Los grandes profetas en Francia, Inglaterra y Rusia denuncian, con intensidad y profundidad de captación, el alejamiento del hombre como ser supuestamente conformado a la sociedad y la desadaptación del individuo dentro de un contexto genérico. (13)

Podemos decir que los grandes héroes del tiempo son el símbolo absoluto de la insatisfacción. Los héroes malditos -entre Baudelaire y la heroína de Flaubert- son disidentes de la sociedad, de la moral y de su propia vida. O bien, son los grandes poseídos de Dovstoyevsky, para quienes la búsqueda del absoluto se resume en el vacío y en el eco sordo de Dios. La novela hace presente, como épica burguesa, a un nuevo héroe, el alejado de la realidad que le rodea. El romanticismo lega al Realismo una cauda de héroes simbólicos plenos de ensoñación interior y cuya postura vital es el alejamiento de la realidad.

La novela del XIX es la del adulterio, la denuncia del matrimonio, institución en decadencia, como meta de realización. Las grandes insatisfechas revelan la disociación entre la interioridad y el mundo real. Su destino es el suicidio o la locura y su final la frustración. (14)

Si hacemos un paralelismo con España, vemos que el Realismo y Naturalismo son tomados por los hombres avanzados; y el gran novelista -que es Galdós- capta magistralmente los recodos más escondidos del complejo español.

Mucho se ha discutido si en España no existieron estos movimientos, dado que la realidad social se encontraba en una pre-etapa -casi feudal- con relación al resto de Europa. Posiblemente en la península la realidad estaba todavía determinada por el "señoritismo", la explotación de la tierra y un muy incipiente desarro

llo industrial; España era, como lo es todavía, un "país castizo". Sin embargo aunque muchos realistas como Valera, Pereda y en cierto grado la Pardo Bazán no rebasan el Costumbrismo, Galdós, Clarín y los anteriores utilizan las técnicas de la disección implacable para presentarnos la situación del país. Ciertamente que la realidad reflejada por ellos no es la de Flaubert ni la de Zola, pero la objetividad y fuerza incisiva de Galdós es comparable a la de éstos. Galdós denuncia, precisamente, lo anacrónico y anquilosado de ese mundo que se quedó el margen del progreso evolutivo del continente; Clarín y Galdós simbolizan realistamente el mundo ambiental en seres como Alvaro Mesía, Fortunata y el Magistral.

La deformación goyesca que acentúan los grandes novelistas es, irremediamente, el símbolo inequívoco de la máscara espiritual que el país vive como realidad. El símbolo es, una vez más, el rostro envejecido del pasado, continuado en la desesperación del presente.

El siglo XX apunta como un nuevo "siglo de las luces"; pero presenta, sin embargo, la imagen virtual del desequilibrio. Su complejidad es tal que sólo a partir del análisis de sus hechos más sobresalientes se hace posible su comprensión. La Primera Guerra Mundial es el enfrentamiento del poder de un colonialismo agónico que no quiere dar paso atrás. La técnica llega a sus más asombrosas perfecciones y el mundo despierta a la guerra con

un sadismo y una violencia nunca conocida hasta entonces. El mundo burgués de los salones -añorado por Proust- se desvía hacia la crítica y la prolongación de una sociedad recreada por la controversión del tiempo; su universo estático se hace móvil a través de la acción de la memoria. La confrontación con la realidad es el reconocimiento de la decadencia, de la deshumanización de un mundo que estuvo a punto de creerse perfecto. El psicoanálisis sugiere y asombra con un hombre hasta entonces insospechado. La faz del individuo se desdobra, a la manera laberíntica, en muchas estancias recónditas. El cine, movilidad artística absoluta y concentración de las más variadas creaciones estéticas, adviene para mostrar la dinámica de la época. La concepción del universo sufre, con Einstein -como siglos antes con Copérnico- un cambio radical. Lo perfectible del mundo se desvanece en la seguridad de lo inestable. A principios de siglo se siente también la conmoción de la Revolución Rusa y, consecuentemente, de otra posibilidad de régimen social, en vez del aparentemente inconvencible imperialismo. El individuo, violentado el mundo que lo rodea, se siente profundamente marginado de un ámbito que antes era su medio natural. Es, cada vez más, el hombre deshabitado. El arte literario y el teatro, con Chéjov, recoge impresionistamente esta laxitud moral, en la que el transcurrir es aparentemente inexistente. El arte "de la vivencia" se define para sustituir la inexistencia de un mundo circundante. El hombre se va, paulatina

mente, aislando de la realidad y, empieza, con Kafka, un tiempo y un espacio que sólo son estancias alegóricas al igual que sus ánimos héroes, devorados por la Totalidad inexplicable de un mundo sin causalidad humana.

La Segunda Guerra Mundial acrecienta el asombro ante el poder de destrucción preservado en el hombre civilizado. La barbarie es ilimitada y la relación humana, víctima-victimario, se recrudece en la soledad y en la noche dantesca de los campos de concentración. La reflexión de filósofos e historiadores llega a la conclusión lógica de que a mayor adelanto técnico mayor aniquilación. La cúspide de la realidad la marca la deshumanización paulatina y la degradación de valores en un mundo cada vez más lejano del hombre. (15)

La desesperación y el aislamiento se vuelven la tónica y la reacción del individuo hacia lo asombroso del universo destructivo. La realidad se hace cada vez más increíble y la protesta en ese ámbito totalmente tecnificado sigue directas variantes.

Sin embargo, si analizamos la teoría del crítico marxista Georg Lúkacs tanto en lo que él llama "realismo crítico burgués" como en lo que denomina "decadentismo" o "vanguardismo", éstos erigen símbolos. El primero con Thomas Mann y Lewis, símbolos de validez histórica que ejemplifican el progreso de degradación evolutiva dentro de un contexto determinado; lo que ellos representan en sus antihéroes es precisamente la decadencia de un univer-

so que enajena al individuo y sin proporcionarle una progresión real, lo hace retroceder humanamente. Lo representativo es, precisamente, lo ahistórico; ejemplo magistral de ello es la barbarie acaso pre-humana del Nacional Socialismo alemán.

La segunda tendencia "vanguardismo o decadentismo" cuyos representantes ejemplares serían Joyce, Kafka y Proust, nos presentan al hombre aislado de su contexto, alegórico, mitificado, como protesta fehaciente de una realidad que niega la existencia humana.

Ambas corrientes crean el símbolo enajenado, la estancia repetida y violentada del hombre del siglo XX que habita un anti-paraiso tan vano como él. La promesa bíblica sólo se realiza en el vacío destierro.

La situación de la postguerra española en la realidad anímica del escritor provoca una profunda decepción y un cambio de actitud hacia la vida, la muerte y los valores de la cultura.

Inevitablemente se plantea la situación de la continuidad de las guerras mientras los pueblos vivan en distintas condiciones de existencia, en tanto que la valoración de la vida individual difiera tanto en unos como en otros, en tanto que los odios que separan, representen fuerzas instintivas anímicas tan poderosas.

Históricamente la Primera Guerra Mundial fue la guerra "en la que no queríamos caer, estalla y trae consigo una profunda

decepción." (16) Si bien, no se vive en la tierra Española tan absolutamente, se siente en su presencia lejana espacial. La guerra civil española más sangrienta y más mortífera para España, tan cruel, tan enconada y sin cuartel, infringe todas las limitaciones posibles de respeto fraterno. Derriba cuanto sale al paso, como si después de ella no hubiera ya de existir futuro alguno, ni paz entre los hombres. Desgarra todos los lazos y deja tras de sí un encono que hará imposible, durante mucho tiempo, su reanudación.

Se hace patente el fenómeno de que el pueblo español, como cualquier otro pueblo contemporáneo, se desconoce y comprende tan poco, que puede revolverse, lleno de odio y de aborrecimiento, contra sí.

El hombre de esta postguerra civil, como el hombre de las postguerras mundiales "se halla perplejo en un mundo que se le ha hecho ajeno" (17) viendo destruida su patria espacial y anímica "asoladas las posesiones comunes y divididos y rebajados a sus conciudadanos". (18)

Se derrumba una ilusión; se empieza a aceptar lamentablemente que, al chocar con la verdadera realidad, se convierta en pedazos.

Esta decepción la provoca la carencia de justicia en los hechos consumados y la brutalidad en la conducta de los individuos, de quienes no se esperaba tal cosa como copartícipes de la civilización.

Ante esta nueva realidad humana espacial-temporal, el escritor del destierro -Sender entre ellos- pretende recoger los hi los del quehacer literario para explicar y explicarse su per turbación. Ahora sólo existe el recuerdo y una nueva imagen. El recuerdo puede volver a trazar los antiguos rasgos en la nueva imagen; en realidad los materiales, las formas o las situaciones anteriores han sido sustituidos por otros nuevos que los representen. Estas representaciones implican un tiempo pasado, un espacio perdido, un caos vital, existencial -desafortunadamente humano- una lejanía temporal y espacial, una presencia constante de cada hecho que motivó la situación real histórica, su inicio y desen lace; una ensoñación que produce aquella lejanía y una capacidad de síntesis mediante símbolos que representen las anteriores implica ciones.

Llevado por el caos de la postguerra civil, Sender como escritor del destierro español, unilateralmente informado, a distancia insuficiente de las "transformaciones" españolas, sin atis bo de la realidad que se está estructurando; atribuye una signifi cación especial a las impresiones que lo agobian y delimitan.

Estas impresiones son el pasado vivido en su propia tierra y por lo mismo aquellas significaciones estarán identificadas con las constantes que han privado en el pasado vital de la cultu ra española. La realidad del pasado vinculado con el símbolo, permite un retorno a España, que se hace necesario como forma de

de universalizar los conceptos y de unirse a la tradición.

Los conceptos se universalizan en la medida que parten de lo concreto -que es la realidad personal de la España de pregue-
rra- y se disparan hacia los valores tradicionales de justicia y libertad -en la búsqueda del hombre por encontrar respuesta al universo degradado-.

El escritor entonces se vincula a la tradición ante la profunda necesidad de arraigo; en la medida en que presencia la imposibilidad del contacto inmediato, nace la necesidad del símblo. Para reemplazar lo perdido, incluye en su realización literaria las significaciones constantes de la cultura española: el pueblo, la monarquía y el clero.

En esta forma el escritor retorna a España, pero a la España del recuerdo, reemplaza lo perdido incluyendo en su quehacer literario los símbolos de la tradición española, conectándose al mismo tiempo con esa tradición --que le permite recuperar lo ausente-- y con la actitud simbólica que la literatura ha tenido, no sólo a lo largo de la historia, sino más profundamente a partir de las postguerras mundiales.

"El hombre es un ser capaz de realizar
sus deseos en forma de disfrazamiento,
regresión y simbolización estereotipada.

En el hombre y por el hombre el deseo

avanza enmascarado. El psicoanálisis vale en la medida en que el arte, la moral y la religión son figuras análogas, variantes de la máscara onírica." (19)

La actitud de Ramón Sender responde a una situación histórica personal y social; tras el destierro pretende recobrar a España partiendo del análisis de la propia situación y del conflicto español. La ausencia del espacio vital produce una imposibilidad analítica; imposibilidad ésta que se ve superada cuando "delimita" su creación mediante la imposición de la síntesis. Se desarrolla entonces en el escritor una gran capacidad sintética que le permite solucionar en el símbolo la imposibilidad del contacto inmediato y consecuentemente del análisis de la realidad presente espacio-temporal española.

Por otra parte si, según Freud los procesos frustrados en la realidad cotidiana encuentran su sublimación en la realidad onírica, si "el sueño nos permite elaborar, mediante innumerables correlaciones, lo que podríamos denominar lenguaje del deseo, es decir, una arquitectónica de la función simbólica en lo que ella tiene de típica, de universal." (20), Sender realizará mediante su capacidad sintética por medio de símbolos que lo conecten a la tradición española, el deseo, la ilusión, el ensueño del retorno a España.

"Los deseos insatisfechos son resortes impulsores de fantasías; cada fantasía es la realización de un deseo, la rectificación de una realidad que no satisface al hombre." (21)

De lo cual se puede deducir que el Réquiem por un campesino español puede ser el retorno de Sender a España mediante el símbolo y por lo mismo puede parecernos tan intemporal e inespacial, como si fuese la ensoñación del escritor respecto a la Guerra Civil Española.

2.- Valoraciones sobre el Réquiem por un campesino español.

A lo largo de todas estas notas, sobre todo a partir de la segunda parte, se ha intentado demostrar que la obra de Sender es valiosa desde su pequeñez física; y la llamo pequeñez porque no tiene el contenido épico que pudiera necesitar la narración total de la Guerra Civil Española.

Justamente en ese tomar la realidad como fondo, vaciarla en el molde de un pueblecito español, sazonado con personajes cuya profundidad humana he señalado, logra el autor un producto nuevo; con lo que muestra que su técnica creativa se mezcló perfectamente con el principal ingrediente que es la realidad histórico-social.

Bien es cierto que no podemos señalar al Réquiem como una gran novela o sencillamente como la mejor de Sender, porque posiblemente le haga falta lo que Middleton Murry (22) llamaba una mayor riqueza de aprehensiones sensoriales con el universo que es el hombre, puesto que sólo en esta medida la obra es más universal, y por lo mismo más clásica.

Sin embargo y siguiendo las enseñanzas de Murry, al lograr Sender una total cristalización con su técnica narrativa -ya explicada- se realiza el arte, es decir la Realidad Literaria lista para ser jerarquizada en los peldaños de la Literatura; y

no en uno bajo, sino donde están colocadas las obras logradas, las que dan una visión estética del mundo nuestro y del autor, perfectamente conformados en su interior, cerrada por dentro y siempre abierta a la interpretación y al análisis, para producir una vivencia estética a cualquiera que se acerque a ella.

"El autor quizá no se sienta en parte alguna tan dueño de sus recursos como en las páginas de Mosén Millán, tan ascético y esencial en su prosa, tan eficaz en sus palabras para lograr el clima humano apetecido. Todo un mundo de pasiones, el hondo drama de una sociedad en una coyuntura dada -feroz estallido fraternal de incomprensiones ancestrales- ha sido captado a la perfección..." Juan Luis Alborg (23)

"... en el breve pero denso y hondo Mosén Millán, da lugar una vez más, a un excelente relato psicológico, adensado en los dos tiempos -evocación y presente-real- fundidos en una equilibrada y clásica estructural... El estadio supremo de comunión y comprensión, de arraigo afectivo y claridad intelectual, no parece haberlo conseguido

Sender, por ahora, sino en muy contados y excepcionales momentos." Eugenio G. de Nora (24)

"Yo creo que la calidad de una obra literaria se puede apreciar, con cierta precisión, por el número de relecturas placenteras que resiste. En el caso de Sender, no cabe duda de que sus mejores narraciones ganan en poder sugeridor, en riqueza y profundidad, en las sucesivas y atentas aproximaciones... Yo no encuentro en las mejores narraciones de Baroja ninguna que alcance la armónica unidad temática y estructural de Réquiem ... el éxito de las obras de Sender en todo el mundo se debe indudablemente a que contienen altas cualidades de dimensión universal". Marcelino C. Peñuelas (25)

"Su obra está en contínuo compromiso con el hombre, dando testimonio de él, de sus anhelos y sufrimientos, siendo la cacterística más importante de todo su quehacer y que continúa posteriormente, al margen de ideologías y partidos. Lo

primario y básico de su vida es su amor y preocupación por el hombre de carne y hueso... Escritor que se ha apoyado siempre, que ha necesitado siempre al pueblo para su creación... necesita la tierra para su quehacer, casi con una presencia física y humana. El vínculo es tan poderoso que la parte más importante de su obra en el destierro -Crónica del Alba, El lugar de un hombre, Réquiem por un campesino español- a ella está referido y posee el claro acento de la creación verdadera, donde el relato -al pisar firme el autor- se desliza sencilla y acabadamente, sin rebuscamientos que desequilibren la armazón. Con el Réquiem continúa unido a la tierra madre... Pero lo que la hace aún más interesante es que, además de pertenecer al tema de España, también, en cierto modo, está unida a la "España Inventada".

"El acierto de la unidad de la narración (del Réquiem) está basada en el

perfecto contrapunto pasado-presente...

La figura de Mosén Millán, de alma atormentada, lleno de remordimientos, con una serie de dudas y perplejidades, es sencillamente magistral, una de las más inolvidables salidas de la pluma de Sender en su ya larga galería de tipos humanos. El climax final en el que se conjugan las escenas de la confesión y el fusilamiento de Paco -el protagonista muerto que está viviendo, pesando sobre todos los habitantes del pueblo excepto los tres que quieren pagar la misa- y el pensamiento de Mosén Millán tiene tal densidad que recuerda la trágica sencillez de las narraciones bíblicas. Al mismo tiempo, todo el relato posee una serenidad, una ausencia de retórica efectista o de propaganda beligerante verdaderamente ejemplares. Réquiem, una de las más perfectas e importantes novelas españolas contemporáneas, muestra a un Sender ahondando de nuevo en la línea de novela de tema español dotada de serenidad clásica... Con él confirma, además,

la actitud expuesta por él. Una filiación política no cambia la naturaleza humana y entre los rojos, los verdes y los amarillos han habido gente admirable y gente indigna. El que sean mis amigos o mis contrarios, tampoco influye demasiado en mis opiniones." José Ramón Marra-López (26)

"El personaje, un hombre de pueblo, de exterior más o menos primitivo o primario y de un mundo interior complejo, vasto y profundo; de palabra escasa, pero de intuiciones esenciales y de síntesis humanas verdaderamente universales... Todos sus protagonistas son hijos del pueblo español. Entendido pueblo como base racial y personalidad base del país... todos tienen una profunda peculiaridad, intuiciones más bastas y profundas que lo que podría esperarse por su extracción y formación, como si resumieran una vertiente de sabiduría popular o estuviesen habitados por algún genio de raza que en Paco se significa por el ideal de justicia por en

cima de la vida.

Su ímpetu personal es tan desmedido que llega a límites extremados... en Paco a la muerte que se clava en los vivos como una lección candente, semilla de justicia fructificación.

El Réquiem es el libro artísticamente más logrado de Sender, según juicio de muchos críticos, obra maestra de la literatura española de postguerra." Francisco Carrasquer (27)

"Se refiere a las luchas un tanto épicas, de proletarios y campesinos contra las fuerzas que los oprimen... Ramón Sender se coloca a la cabeza de la vuelta al realismo, como único medio para reflejar sus inquietudes políticas y sociales... es lo suficientemente objetivo para lograr que su crítica y testimonio sean verosímiles, lo cual, junto a la sencillez y claridad de su prosa, lo colocan estilísticamente más allá de las limitaciones de su propia generación." Pablo Gil Casado (28)

INDICE DE NOTAS DEL CAPITULO V

- 1.- Diccionario Enciclopédico UTEHA, Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, México, 1964, t. IX, p. 757.
- 2.- Justus Buchler (ed), Philosophical Whittings of Piérce, Dover Publications, New York, 1955, p. 102.
- 3.- Diccionario Enciclopédico UTEHA, op. cit., p. 757.
- 4.- Justus Buchler (ed), op. cit., p. 114-115.
- 5.- Luis Weckman, Panorama de la cultura medieval, UNAM, México, 1962 (Manuales Universitarios).
- 6.- J. B. Priestley, Literatura y hombre occidental, Guadarrama, Madrid, 1960, pp. 30-81.
- 7.- Sergio Fernández, Las grandes figuras españolas del Renacimiento y el Barroco, Pormaca, México, 1966, pp. V-XXII.
- 8.- Ludvik Pfandl, Historia de la Literatura española de los siglos XVI y XVII, Gili, Barcelona, 1946.
- 9.- Helmut Hatsfeld, El Barroco, Gredos, Madrid, 1966 (Biblioteca Románica Hispánica).
- 10.- Mario Praz, The Romantic agony, Oxford University, London, 1970.
- 11.- Paul Van Thieghem, El Romanticismo en la Literatura Europea, UTEHA, México, 1958.
- 12.- Ramón Xirau, Introducción a la Historia de la Filosofía, UNAM, México, 1962 (Textos Universitarios)'
- 13.- Arnold Hauser, Historia social de la literatura y el arte, Guadarrama, Madrid, 1962.
- 14.- Samuel Eoff H., Pensamiento europeo moderno y novela española, Seix Barral, Madrid, 1952 (Ensayo).

- 15.- Harry Schlower, Ideología y Literatura, Era, México, 1972.
- 16.- Sigmund Freud, El malestar en la cultura, Alianza Editorial, Madrid, 1970, p. 97 (El libro de bolsillo).
- 17.- Ibidem., p. 102.
- 18.- Ibidem.
- 19.- Paul Ricoeur, Freud: una interpretación de la cultura, Siglo XXI, México, 1970, p. 140.
- 20.- Ibidem., p. 138.
- 21.- Ibidem., p. 143.
- 22.- Middleton Murry, El Estilo Literario, F. C. E., México, 1966, p. 36.
- 23.- Juan Luis Alborg, Hora actual de la novela española, Taurus, Madrid, 1968, p. 53.
- 24.- Eugenio G. de Nora, La novela española contemporánea, t. II, Gredos, Madrid, 1968, pp. 475-478.
- 25.- Marcelino C. Peñuelas, Conversaciones con Ramón J. Sender, Magisterio Español, Madrid, 1969, pp. 44-47.
- 26.- José Ramón Marra López, Narrativa española fuera de España, Guadarrama, Madrid, 1963, pp. 347-406.
- 27.- Francisco Carrasquer, Imán y la novela histórica de Sender, Board, London, 1970, pp. 28-30 y p. 283 (Tamesis Book Limited).
- 28.- Pablo Gil Casado, La novela social española, Seix Barral, Barcelona, 1968, pp. XXXVII-XXXVIII (Biblioteca Breve).

OBRAS DE RAMON J. SENDER

I.- NOVELAS

Imán, Madrid, Cénit, 1930.

O. P. -Orden Público-, Madrid, Cénit, 1931.

El verbo se hizo sexo. Teresa de Jesús, Madrid, Zeus, 1931.

Siete domingos rojos, Barcelona, Balagué, 1932.

Viaje a la aldea del crimen, Madrid, Pueyo, 1934.

La noche de las cien cabezas, Madrid, Pueyo, 1934.

Mr. Witt en el cantón, Madrid, Espasa-Calpe, 1935.

Contraataque, Barcelona, Nuestro Pueblo, 1938.

El lugar del hombre, México, Quetzal, 1939. En la edición de 1958

(México, Ed. CNT) cambia el título a El lugar de un hombre.

Proverbio de la muerte, México, Quetzal, 1939. Posteriormente

reescrita con el título de La esfera, Buenos Aires, Siglo

Veinte, 1947.

Epitalamio del Prieto Trinidad, México, Quetzal, 1942.

El rey y la reina, Buenos Aires, Jackson, 1949.

El verdugo afable, Santiago de Chile, Nacimiento, 1952.

Mosén Millán, México, Aquelarre, 1953, Publicada posteriormente

con el título de Réquiem por un campesino español, New York,

Las Américas, 1960.

Ariadna, México, Aquelarre, 1955.

Bizancio, México, Diana, 1956.

Los cinco libros de Ariadna, New York, Ibérica, 1957. Incorpora
en la primera parte el relato Ariadna.

Emen hetan (Aquí estamos), México, Costa-Amic, 1958.

Los laureles de Anselmo, México, Atenea, 1958.

La luna de los perros, New York, Las Américas, 1962.

La tesis de Nancy, México, Atenea, 1962.

Los tontos de la Concepción, Sandoval (Nuevo México), Coronado,
1963.

Carolus Rex, México, Mexicanos Unidos, 1963.

Crónica del alba, Barcelona, Delos-Aymá, 1965-66. Nueve narra-
ciones en tres tomos:

- I.- "Crónica del alba".
"Hipogrifo violento".
"La quinta Julieta" (445 págs).
- II.- "El mancebo y los héroes".
"La onza de oro".
"Los niveles del existir" (513 págs).
- III.- "Los términos del presagio".
"La orilla donde los locos sonríen".
"La vida comienza ahora" (616 págs).

Los cuatro primeros relatos se publicaron independiente-
mente, el primero con el título de la serie, Crónica del
alba, en 1942 (México, Nuevo Mundo).

La aventura equinoccial de Lope de Aguirre, New York, Las Américas,
1964.

El bandido adolescente, Barcelona, Destino, 1965.

Tres novelas teresianas, Barcelona, Destino, 1967.

Las criaturas saturnianas, Barcelona, Destino, 1967.

Nocturno de los 14, New York, Iberama, 1969.

En la vida de Ignacio Morel, Barcelona, Planeta, 1969.

Tánit, Barcelona, Planeta, 1970.

II.- CUENTOS

Mexicayotl, México, Quetzal, 1940. Nueve relatos, los últimos cinco incluidos en Novelas ejemplares de Cíbola.

La llave, Montevideo, Alfa, 1960, Tres relatos, ampliados a cinco en La llave y otras narraciones, Madrid, Magisterio Español (Novelas y Cuentos), 1967.

Novelas ejemplares de Cíbola, New York, Las Américas, 1961, Doce relatos.

Las gallinas de Cervantes y otras narraciones parabólicas, México, Mexicanos Unidos, 1967.

El extraño señor Photynos y otras novelas americanas, Barcelona, Delos-Aymá, 1968, Cinco relatos.

Novelas del otro jueves, México, Aguilar, 1969. Siete relatos, entre ellos algunos publicados anteriormente.

III.- TEATRO

Hernán Cortés, México, Quetzal, 1940 (168 págs.). Reescrito y ampliado con el título de Jubileo en el Zócalo, New York, Appleton, 1964.

El Diante -Tragicomedia para el cine según un cuento de Andreiev- México, De Andrea, 1958. Publicado posteriormente (Comedia del Diante y otras dos, Barcelona, Destino, 1969), junto con Los Antofagastas, y Donde crece la marihuana, que salió primero en tres números consecutivos de La estafeta literaria (362, 28 enero 1967; 363, 11 febrero 1967; y 364, 25 febrero 1967).

Don Juan en la mancebía -Drama litúrgico en cuatro actos-, México, Mexicanos Unidos, 1968.

IV.- ENSAYOS

El problema religioso en México; católicos y cristianos, Madrid, Cénit, 1928.

Madrid-Moscú -Narraciones de viaje-, Madrid, Pueyo, 1934.

Carta de Moscú sobre el amor, Madrid, Pueyo, 1934 (141 págs.).

Unamuno, Valle Inclán, Baroja y Santayana, México, De Andrea, 1955.

Examen de ingenios. Los noventayochos, New York, Las Américas, 1961. Añade a los anteriores, estudios sobre Azorín, Maeztu y Juan Ramón Jiménez.

Valle Inclán y la dificultad de la tragedia, México, Mexicanos Unidos, 1967.

Tres ejemplos de amor y una teoría, Madrid, Alianza Editorial, 1969,

V.- POESIA

Las imágenes migratorias, México, De Andrea,

VI.- COLECCIONES DE ARTICULOS

América antes de Colón, Valencia, Cuadernos de cultura, 1930.

Teatro de masas, Valencia, Orto, 1932.

Proclamación de la sonrisa, Madrid, Pueyo, 1934.

Además, alrededor de mil artículos publicados en diversos periódicos y revistas.

Nota: La anterior bibliografía ha sido copiada de Marcelino C. Peñuelas, La obra narrativa de Ramón J. Sender, Gredos, Madrid, 1971 (Biblioteca Románica Hispánica).

B I B L I O G R A F I A G E N E R A L .

- Abbagnano, Nicola, Diccionario de Filosofía, F.C.E., México, 1966.
- Altamira, Rafael, Manual de Historia de España, Sudamericana, Buenos Aires, 1946.
- Amorós, Andrés, Introducción a la novela contemporánea, Ana ya, Salamanca, 1966.
- Alborg, Juan Luis Hora actual de la novela española, Taurus, Madrid, 1968.
- Aristóteles, El arte poética, Espasa Calpe, Madrid, 1964 (Austral).
- Aspeitia, Mateo, La reforma agraria en España, Librairie des editions Espagnoles, París, 1932.
- Aubier, Dominique y Tuñón de Lara, Manuel, Espagne, Petite Planete, París, 1956.
- Auerback, Erick, Mémesis. La representación de la realidad en la Literatura occidental, F.C.E., México, 1950.
- Baquero Goyanes, Mariano, Estructura de la novela actual, Plane ta, Barcelona, 1970.
- Bernardete Mair, José, "Ramón Sender cronista y soñador de una España nueva", Prólogo a Réquiem por un cam- pesino español, Proyección, Buenos Aires, 1971.
- Brenan, Gerald, El laberinto español, Ruedo Ibérico, París, 1962.

- Broue, Pierre y Témime, Emile, La Revolución y la Guerra de España, F.C.E., México, 1962 (Popular Tiempo Presente).
- Buchler, Justus (ed), Philosophical Writings of Pierce, Dover Publications, New York, 1955.
- Carrasquer, Francisco, Imán y la novela histórica de Sender, Board Tamesis Book Limited, London, 1970.
- Castellet, José Ma., La hora del lector, Seix Barral, Barcelona, 1957.
- Castro, Américo, De la edad conflictiva, Taurus, Madrid, 1963.
- Castro, Américo, La realidad histórica de España, Porrúa, México, 1954.
- Collins, James, El pensamiento de Kierkegaard, F.C.E., México, 1958 (Breviario # 140).
- Diccionario Enciclopédico UTEHA, Unión Tipográfica, Editorial Hispano Americana, México, 1964, Tomo IX.
- Dilthey, Wilhelm, Historia de la Filosofía, F.C.E., México, 1967 (Breviario # 50).
- Eoff H., Samuel, Pensamiento europeo moderno y novela española, Seix Barral, Madrid, 1952 (Ensayo).
- Fernández, Sergio, Las grandes figuras españolas del Renacimiento y el Barroco, Pormoca, México, 1966.
- Fernández, Sergio, Retratos del fuego y la ceniza, prólogo de Rosario Castellanos, Fondo de Cultura Económica, México, 1969 (Col. Letras Mexicanas).
- Freud, Sigmund, El malestar en la Cultura, Alianza Editorial, Madrid, 1970 (El libro de bolsillo).
- Gaos, José, "Los trasterrados españoles en México", en Anuario de Filosofía, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM., México.

- García López, José, Historia de la Literatura Española, Vicens - Vives, Barcelona, 1962.
- Gide, André, La Literatura Comprometida, Schapire, Buenos Aires, 1956.
- Gil Casado, Pablo, La novela social española, Seix Barral, Barcelona, 1968 (Bibl. Breve de Bolsillo).
- Guglielmi, Guido, La Literatura como sistema y como función, Beta, Barcelona, 1971.
- Hatsfeld, Helmut, El Barroco, Gredos, Madrid, 1966 (Biblioteca Románica Hispánica).
- Hauser, Arnold, Historia Social de la literatura y el arte, Guadarrama, Madrid, 1962.
- Lukács, Georg, La novela histórica, Era, México, 1966.
- Lukács, Georg, Teoría de la novela, EDHASA, Barcelona, 1971.
- Lukács, Georg, Significación actual del realismo crítico, Era, México, 1967.
- Machado, Manuel, Obras completas de Manuel y Antonio Machado, Aguilar, Madrid, 1960.
- Mallea, Eduardo, Poderío de la novela, Aguilar, Buenos Aires, 1965.
- Marañón, Gregorio, Españoles fuera de España, Espasa Calpe, Madrid, 1961 (Col. Austral).
- Marín, Diego, La civilización española, Holt Rinehart and Winston Inc., New York, 1969.
- Marra-López, José Ramón, Narrativa española fuera de España, Guadarrama, Madrid, 1963.
- Marra-López, José Ramón, "La nueva generación" en Rev. Panoramas, México, Julio-Agosto 1966.
- Martínez, Carlos, Crónica de una emigración (La de los republicanos españoles en 1939), Libro, México, 1959.

- Masoliver, Juan Ramón, "Un novelista universal, el aragonés Ramón Sender, Rev. La Vanguardia, Barcelona, 22 de junio 1967.
- Morán, Fernando, Novela y Semidesarrollo, Taurus, Barcelona, 1972.
- Morán, Fernando, Explicación de una limitación. La novela realista de los 50 en España, Taurus, Madrid, 1971.
- Murry, Middleton J., El Estilo Literario, F.C.E., México, 1966. (Breviarios).
- Nora, Eugenio G. de, La novela española contemporánea, Gredos, T. I-II y III, Madrid, 1968 (Bibl. Románica Hispánica).
- Ortega y Gasset, José, Meditaciones del Quijote e Ideas sobre la novela, Espasa Calpe, Madrid, 1960 (Austral).
- Peñuelas, Marcelino C., Conversaciones con Ramón J. Sender, Magisterio Español, Madrid, 1969 (Novelas y Cuentos).
- Peñuelas, Marcelino C., La obra narrativa de Ramón J. Sender, Gredos, Madrid, 1971 (Biblioteca Románica Hispánica)
- Pérez Minik, Domingo, Novelistas españoles de los siglos XIX y XX, Guadarrama, Madrid, 1957.
- Pfandl, Ludvik, Historia de la Literatura española de los siglos XVI y XVII, Gili, Barcelona, 1946.
- Ponce de León, José Luis, La novela española de la Guerra Civil (1936-1939), Insula, Madrid, 1971.
- Praz, Mario, The Romantic agony, Oxford University, London, 1970.
- Priestley, J.B., Literatura y hombre occidental, Guadarrama, Madrid, 1960.

- Ricoeur, Paul, Freud: una interpretación de la Cultura, Siglo XXI, México, 1970, p. 140.
- Rivas, Josefa, El escritor y su senda, Estudio crítico literario de Ramón J. Sender, Editores Mexicanos Unidos, México, 1967.
- Robbe Grillet, Alain, Por una nueva novela, Seix Barral, Barcelona, 1965.
- Sainz de Robles, Federico Carlos, La novela española en el siglo XX, Pegaso, Madrid, 1957.
- Sapir, Eduardo, El lenguaje, F.C.E., México, 1954, (Breviario # 96).
- Schlowner, Harry, Ideología y Literatura, Era, México, 1972.
- Schwartz, Fernando, La internacionalización de la guerra civil española, Aries, Barcelona, 1971.
- Segre, Cesare, Crítica bajo control, Planeta, Barcelona, 1970.
- Sender, Ramón, Réquiem por un campesino español, Proyección, Buenos Aires, 1971 (Tiempo vital).
- Thomas, Hugh, La Guerra Civil Española, Ruedo Ibérico, París, 1962.
- Tuñón de Lara, Manuel, Medio siglo de Cultura Española (1885-1936), Ténos, Madrid, 1970.
- Tzvetan, Todorov, Literatura y significación, Planeta, Barcelona, 1971.
- Van Thieghem, Paul, El Romanticismo en la Literatura Europea, UTEHA, México, 1958.
- Vilar, Pierre, Crecimiento y desarrollo. Reflexiones sobre el caso español, Ariel, Barcelona, 1964.
- Vilar, Pierre, Historia de España, Librairie des Editions Espagnoles, París, 1960.

- Weckman, Luis, Panorama de la cultura medieval, UNAM, México, 1962 (Manuales Universitarios).
- Wellek, René, Historia de la crítica moderna, Gredos, Madrid, 1959 (Bibl. Románica Hispánica).
- Wellek, René y Warren, A., Teoría Literaria, Gredos, Madrid, 1962 (Bibl. Románica Hispánica)
- Xirau, Ramón, Introducción a la Historia de la Filosofía, UNAM, México, 1962 (Textos universitarios).