

## MÍSTER WITT EN EL CANTÓN,<sup>1</sup> MEMORIA Y CIFRA DEL INFIERNO FÁUSTICO<sup>2</sup>

Juan GARGALLO TORRES  
IES Historiador Chabas (Dénia)

### I

Hay un momento en *Míster Witt en el Cantón* en que todo parece gravitar en torno a un núcleo de significación cuidadosamente dispuesto; la entrevista de míster Witt con Antonio Gálvez en el Ayuntamiento de Cartagena, en efecto, viene precedida por una caracterización del caudillo federal que conecta con un plano mítico

<sup>1</sup> Ramón J. Sender, *Míster Witt en el Cantón*, ed., introd. y notas de José María Jover, Madrid, Castalia, 1987. Esta es la edición que manejamos en el presente estudio, de modo que las citas que se refieren a la novela cantonal, a las notas a pie de página del profesor Jover o a su extenso estudio introductorio obviarán la referencia habitual, limitándose a indicar la página correspondiente de esta edición. En las citas, los subrayados son nuestros.

El presente artículo pretende sintetizar las afirmaciones más importantes de *Literalidad, intratextualidad e interpretación en «Míster Witt en el Cantón»*, de Ramón J. Sender, trabajo de investigación dirigido por la doctora M. Almela Boix, UNED, 2002, 305 pp.

<sup>2</sup> El término «fáustico» se utiliza en un sentido estrictamente senderiano, el que el autor aragonés hará explícito en numerosos textos de la década de los treinta y que eleva casi a categoría conceptual (baste citar como destacados *La noche de las cien cabezas* y *Proclamación de la sonrisa*). Patrick Collard ha destacado la utilización senderiana del término «fáustico» en los años 30 («Las primeras reflexiones de Ramón J. Sender sobre el realismo», en *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas. Toronto, 1977*, University of Toronto, 1980, pp. 179-182; citamos a través de su reprod. en Ramón J. Sender. *In memoriam. Antología crítica*, ed. al cuidado de José-Carlos Mainer, Zaragoza, DGA et al., 1983, pp. 87-94): «El realismo se define ante todo como una *actitud* ante la sociedad. Una actitud que se opone de manera radical a lo que Ramón Sender llama "las mentiras espirituales e intelectuales" en *Siete domingos rojos* y la literatura de los "fáusticos", palabra despectiva utilizada por Sender en su artículo "El realismo y la novela" [...]. La palabra resume todo lo que Sender critica y rechaza como escritor: el arte "deshumanizado", el humorismo evasivo, la literatura de orientación espiritualista o elitaria. [...] El común denominador de todos aquellos a quienes Sender llama "fáusticos" es el conservadurismo, puesto que, según Sender, se trata de autores cuya literatura revela una falta de fe en el hombre [...]. La literatura de los "fáusticos" representa el pasado, lo muerto, la sociedad decadente y condenada. Una de las características más evidentes de Sender en sus artículos es que intenta siempre persuadir al lector que la literatura que él critica es producto de mentes enfermas, producto de una aberración del instinto social. Se podría constituir una larga lista de frases en las que se destacara el tema de lo mórbido, lo muerto, lo vicioso, asociado a los "fáusticos". El realismo, en cambio, va asociado a la idea de vida, de presente, de progreso, de porvenir, de autenticidad» (pp. 88-89).

Ahora bien, precisamente en *Proclamación de la sonrisa* se recoge uno de los dos artículos que Sender dedicó a Oswald Spengler —«Spengler y el dolor de morir», publicado en *La Libertad* el 23 de noviembre de 1932—, en donde califica al pensador alemán como la máxima expresión de una concepción decadente del ser humano (y no solo en lo

co-poético que vertebraba la narración, y lo más sustancioso de su discurso está formulado en unos términos, entre poéticos y conceptuales, que de nuevo refuerzan ese plano mítico destinado a mantener el conjunto como una renovación de sugerencias interpretativas. Si hasta entonces todo parecía converger en esta escena, a partir de este momento es como si la novela adquiriese su pleno sentido y el eje Witt / Cantón desarrollase su antagonismo radical a todos los niveles, sin equívoco posible; porque decir *Cantón*, en esta obra, es decir Antonio Gálvez, Milagritos Rueda o Froilán Carvajal, con todas sus connotaciones y ramificaciones. En esa entrevista cortés entre mister Witt y el político federal se enfrentan y se miden dos concepciones opuestas de la sociedad, de la política y del ser humano, que es tanto como decir dos concepciones del mundo.

Los procedimientos literarios utilizados previamente (con los que ya ha tenido tiempo de familiarizarse el lector de la novela) nos advierten de su preeminencia jerárquica en el conjunto de la obra. Y lo que en esencia expresa el político federal es, en primer lugar y ante todo, una actitud en la que antiimperialismo decimonónico y sensibilidad antifascista contemporánea (años 30) se superponen y refuerzan en una formulación lo suficientemente ambigua para conectar a la vez con la revolución cantonal de 1873 y las urgencias históricas de 1935:

—[...] Pero —y volvió a erguirse— ni Alemania ni Inglaterra juntas nos vencerían ya. Tendrán más cañones y mejores, pero los cañones sirven de poco contra las ansias de redención de todo un pueblo.

Mister Witt se vio otra vez ante lo elemental: el candor contagioso de los caudillos. Esta vez fue él quien sonrió:

—Las ansias de redención de un pueblo no representan gran cosa ante las flotas blindadas de las grandes potencias, señor Gálvez.

[...]

—[...] La diferencia entre su manera de ver y la mía es bien simple: *yo creo en el hombre. Usted cree en la fuerza que el mito religioso, el mito aristocrático, el mito imperial se han organizado a su alrededor. Pero al final el barro de la Biblia, el hombre salido del barro, dará su forma permanente a las sociedades, mister Witt.*

[...]

[...] —Sí —concedió Antonete—, en cuanto yo represento el pan y la libertad. El pueblo no se equivoca nunca. En París han luchado por el pan y la libertad también, y, a pesar

que se refiere a la creación o a la plasmación literaria), la que él había expresado en sus obras; y precisamente en la más importante de todas, *La decadencia de Occidente* (citamos por la 11ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1966, 2 vols.), la categoría de «hombre fáustico» —por oposición al «hombre apolíneo» y al «hombre mágico»— es fundamental para construir su concepción del mundo: un «hombre fáustico» cuyo símbolo contemporáneo sería la figura del ingeniero (vol. II, pp. 584-585) y que encontraría su última formulación política con el advenimiento del «cesarismo».

Y, si admitimos la alusión a este filósofo que el uso senderiano del término «fáustico» implícitamente supone, no es exagerado hablar de una auténtica fijación por parte del escritor aragonés. Quien al mismo tiempo no oculta una cierta admiración ante el brillante estilo de *La decadencia de Occidente* (es imposible desarrollar aquí las posibles concomitancias entre esta obra y la novela cantonal). Es como si un autor literario y filosóficamente tan ambicioso como Sender, inclinado a buscar las raíces de todo problema y de toda situación, hubiera decidido que Spengler era el oponente a combatir, aquel que estaba a la altura de su potencialidad creadora: el eslabón entre una cultura burguesa que Sender consideraba decadente y la ideología fascista triunfante. El más que probable impacto de Spengler entre los jóvenes intelectuales españoles (aspecto que sería importante conocer con algún detalle) debió de hacer el resto.

de los fracasos, gran parte del terreno ganado no se pierde ya nunca. Nos acercamos, mister Witt, al fin —añadió jovialmente—. El amor y la solidaridad van obrando milagros.

El ingeniero lo creía también en el fondo. Pero a través de otros procedimientos, de otras ideas. *Creía que la ciencia, a lo largo de los siglos, lo alcanzaría todo.* (pp. 288-291)

¿Qué significa, en 1935 y en una novela del Sender de estos años, una interpretación semejante de la revolución cantonal de 1873? Para poder contestar a esa pregunta con un mínimo de precisión hemos de referirnos más adelante a Jorge Witt, el otro polo de la novela.

\*\*\*

Al aludir a toda una serie de procedimientos literarios, básicamente estamos apuntando a aquellas peculiaridades compositivas que contribuyen a identificar un plano mítico-poético tan notorio y persistente que nos permite conectar con obras<sup>3</sup> suyas anteriores (*Imán*, muy en particular) y posteriores (novelas históricas y otras que no lo son), confiriendo una unidad previa de carácter estructurante que alcanza a desarrollar sus posibilidades solamente cuando se interrelaciona con otros planos narrativos (psicológicos, estilísticos, históricos o antropológicos), gracias al *modo de formar* que le es propio a Sender, por utilizar la terminología de Luigi Pareyson.<sup>4</sup>

El «Libro primero» tiene una estructura cerrada, casi circular. Centrado en buena medida en la figura de Jorge Witt, en su compleja visión del mundo y en los remordimientos que experimenta por el equívoco papel que jugó en la muerte de Froilán Carvajal, se abre generosamente hacia un pasado obsesivo al tiempo que permite intercalar planos y pasajes (capítulos enteros o parciales) que van dando cuerpo a la revolución en ciernes. Todo esto catalizado por un objeto-símbolo —la urna que contiene la venda ensangrentada de Froilán— que desde el despacho de Jorge Witt abre prácticamente la novela y cuya fuerza evocadora y recurrente estallarà al fin en la rememoración del fusilamiento del poeta revolucionario, cerrando este primer bloque narrativo.

Los libros «segundo» y «tercero» presentan una estructura de carácter más lineal: de crónica de algunos episodios de la revolución, el «Libro segundo» (intercalándose ahora la figura de Jorge Witt como un contrapunto que prolonga el angustioso final del fusilamiento de Ibi, cuya máxima tensión se alcanzará en la escena en que destruye la urna); de fusión íntima de los dos planos narrativos, el «Libro ter-

<sup>3</sup> Las obras en las que hemos identificado este plano mítico-poético son *Imán*, *El Verbo se hizo sexo*, *Siete domingos rojos*, *La noche de las cien cabezas*, *Mister Witt en el Cantón* y la práctica totalidad de las novelas históricas posteriores. Intentar referirse a ello es imposible en estos momentos y requeriría un extenso artículo.

<sup>4</sup> Citamos a través de Umberto Eco («La estética de la formatividad y el concepto de interpretación», en *La definición del arte*, Barcelona, Martínez Roca, 1971, pp. 13-35). La teoría de la formatividad encontró su formulación definitiva en 1954 (Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Turín, 1954), y Umberto Eco ha sabido mantenerse fiel a los principios estéticos de quien fue su maestro y una de sus principales influencias intelectuales. Referencias a ella se pueden encontrar en *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, *Obra abierta*, *La estructura ausente* o *Los límites de la interpretación*.

cero», avanzando la revolución y el espectador en que se ha convertido el ingeniero inglés hacia el desmoronamiento definitivo de ambos.

Los responsables últimos de esta disposición estructural son, como tendremos ocasión de ver, la presencia de un narrador impersonal y omnisciente —ora cronista, ora reportero de la ciudad o irónico indagador de estados anímicos— y la propia mente de Jorge Witt, auténtica *conciencia literaria* que gracias al uso del estilo indirecto libre o del breve monólogo interior crea una perspectiva nueva y esencial en la construcción de la novela. Puede hablarse, pues, de una dialéctica compositiva de verdadera eficacia, y el discurso literario que se genera gracias a la tensión que se establece entre ellos es de tal índole que roza sin duda la perfección.

Un análisis del «Libro primero» nos permitirá apreciar algunos de los procedimientos que utiliza el autor en esta novela. Pero, de manera previa, vale la pena centrar la atención en el capítulo I, un capítulo tan cohesionado y sugerente en sus posibilidades de desarrollo narrativo que resulta casi programático.

Las escasas siete u ocho páginas de este primer segmento narrativo (diecisiete, si se consideran las abundantes notas a pie de página del profesor Jover) se inician con la presencia de Jorge Witt sentado en el despacho de su casa del paseo de la Muralla, justo cuando las sombras del atardecer empiezan a ganar el interior de la estancia. La caracterización con que el narrador introduce a mister Witt contrastará fuertemente con los tintes sombríos y aun siniestros con que irá redefiniendo al personaje a lo largo del «Libro primero» y del resto de la obra, y dosifica por el momento ironía y benevolencia en una larga tirada amable, de cierto sabor costumbrista. Una sola frase resumirá esta comparecencia inicial de nuestro protagonista: «A mister Witt le cansaba un poco la civilización, como a todo inglés culto» (p. 156).

Pero al mismo tiempo, combinados con una finura y una naturalidad sorprendentes, hasta el punto de que solo en una segunda lectura logra el lector ser consciente de la extremada habilidad narrativa con que Sender organiza el discurso, se esbozarán los grandes temas que vertebran la novela:

1. Aparece Milagritos («Mira, Jorge —dijo, sin volver el rostro—. Ha entrado la fragata *Almansa*», p. 162), asociada a dos términos —sirena y fragata—, el segundo de los cuales producía en su marido «una sensación visual y de sonido»: *fragor*.

Fonéticamente la palabra correspondía al fragor de los lienzos agitados. También Milagritos le daba impresiones fuertemente sensuales. Toda ella era jarcia, algas y sal. Cabello de estopa clara, sedoso y abundante. Ojos verdes. Y besos salados, lágrimas saladas —había tenido ella sus tragedias como cada cual— y la piel húmeda de sal no se sabe si por la brisa marina o por el sudor evaporado entre holandas y batistas en aquellas sombras de estío que poblaban la casa todo el año. (pp. 163-164)

Pero también asociada a otro término, *fragancia* («una fragancia silenciosa y penetrante que se exhalaba de toda ella», p. 164), vinculada a la fecundidad vegetal de la huerta de Lorca, de donde es originaria. Añádanse a esto las resonancias

del término *sirena* y se podrá apreciar cómo en esta aparición inicial queda esbozada ya una doble dimensión caracterizadora de Milagritos que se fortalecerá a lo largo de la obra.

2. La mención de la fragata *Almansa* no es casual. El encabezamiento del primer capítulo, *Marzo*, implica la tensión prerrevolucionaria que pronto estallará, dando lugar a la proclamación del Cantón de Cartagena; esta experiencia política concluirá en la novela, de manera un tanto simbólica, con el sabotaje instigado por míster Witt del barco comandado por Colau, la fragata *Tetuán* (cap. xx: *Diciembre*). Estos dos navíos vinculados a la figura de la heroína —la aparición del primero y la definitiva desaparición del segundo— marcan los límites de la narración de Sender, de la experiencia revolucionaria de la ciudad y de la historia sentimental de los protagonistas, indisociable de aquella.

3. De nuevo es Milagritos quien introduce el tema de la revolución («Hoy no viene Antonete. ¿Crees tú que vendrá? Pues no viene»), personificada en la figura histórica del caudillo federal («Antonio Gálvez, Antonete Gálvez. Míster Witt gustaba de llamarle “el señor Gálvez”, porque aquello de Antonete le sonaba a nombre de *clown*, y no conciliaba bien las pasiones cívicas que suscitaba el caudillo federal —diputado, además, por la nación— con esas irreverencias»).

Y más adelante, contemplando las siluetas de los barcos de guerra que penetran en la dársena:

El *Vigilante*, la fragata *Vitoria*.

Al decir este segundo nombre, se acordó del Club, que lo llevaba también.

—¿Sabes, míster, que no está bien que vayas allí? —Y luego dijo con un mohín de asco: —¡Los tolerantes!

—Un día le van a *prendé* fuego a la casa. Y harán bien.

4. Se introduce también el recuerdo de Froilán Carvajal, el poeta republicano fusilado cinco años antes en Ibi, cuyo fantasma —evocado por una urna que exhibe la venda ensangrentada de su fusilamiento y ocupa un lugar destacado en la casa del matrimonio— no cesará de agrandarse en la conciencia del protagonista.

5. Y, asociado a una frase del muerto, se insinúa por vez primera el tema del hijo que cerrará luminosamente la novela. Ante la maqueta de un bergantín que ocupa un lugar destacado en el despacho de su marido, Milagritos comenta: «¿Sabes tú que tenía razón? —le dijo de pronto contemplando el bergantín en miniatura, con el bauprés de proa afilado, el juego de velas al completo—. Estos barcos son como los fetos de los niños que no pudieron crecer».

Obsérvese que, mientras la imagen y la personalidad de Milagritos se asocian con barcos reales, míster Witt se nos muestra identificado con la maqueta de un bergantín —su figuración— que evidencia la esterilidad de su despacho, repleto de esos objetos simbólicos tan bien estudiados por José María Jover, auténtica proyección de su personalidad, donde él reina y se siente seguro.

Tal vez ahí resida la fascinación de Jorge Witt por su impredecible esposa («Míster Witt pensó que se casaba con una salvaje. Y, sin embargo, muy en lo hondo, esa idea le gustaba. Allí estaba su secreto erótico, si tenía alguno»).

No entendemos por eso la extrañeza de algunos comentaristas (pero no así el profesor Jover) ante las declaraciones del autor a Marcelino Peñuelas,<sup>5</sup> a propósito de esta obra:

Es el planteamiento de un problema frecuente en mis modestas novelas. El inconsciente erótico del hombre o de la mujer ligado con el inconsciente colectivo en el panorama de una revolución [...]. Es como te digo, el inconsciente colectivo influyendo en la conciencia erótica de él y de ella. Esto no quiere decir que se trate de una novela de tesis y menos de una de clave.

Estas afirmaciones son lo suficientemente representativas de la concepción de la novela que tenía Sender. Si recordamos que en la reducida extensión de un capítulo el autor ha logrado definir dos polos de inusual fuerza significadora (Milagritos = mar / barcos / vida vegetal / espontaneidad popular / revolución; Jorge Witt = objetos simbólicos del despacho / maqueta del bergantín / esterilidad / honorabilidad burguesa / mente racionalista), capaces de crear una tensión que pone de relieve la naturaleza profunda de ese matrimonio y la íntima relación que guarda con los acontecimientos revolucionarios a que vamos a asistir, estaremos en condiciones de empezar a comprender en qué medida Sender está configurando un nuevo tipo de novela histórica.

6. El capítulo termina con la llegada del cónsul inglés y del ayudante mayor de la comandancia de Marina al despacho del ingeniero, cuya presentación inicial es remachada irónicamente por el reiterativo narrador:

Ante estos visitantes no era ya míster Güi, sino míster Jorge Witt, corresponsal de la *Royal Society of Science*, que esperaba poder justificar a los ojos del cónsul y de las autoridades de Marina su propia gravedad e importancia alcanzando un día el collar de miembro de número de dicha *Royal Society of Science*. (p. 172)

Este inventario un tanto minucioso muestra hasta qué punto el autor consigue hilvanar en tan corto número de páginas los temas o aspectos fundamentales que van a alimentar su obra. Que los lectores no terminemos de ser conscientes de ello no hace sino encarecer aún más su excelencia de narrador: como todo buen novelista, Sender sabe que esa información suministrada con tanta espontaneidad no dejará de actuar sobre el subconsciente del lector, permitiendo que se adentre en un universo novelesco consolidado ya de manera tan temprana.

El resto del «Libro primero», a partir de aquí, va a mostrar una naturaleza polifónica: ámbitos y voces de variada procedencia van a manifestarse permitiendo la dimensión social e histórica de la novela, además de la psicológica.

Pero volvamos otra vez sobre la compleja presencia del narrador omnisciente. Parco en comentarios, sutil, irónico o ligeramente mordaz, minucioso en la des-

<sup>5</sup> Marcelino C. Peñuelas, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, Madrid, Magisterio Español, 1970, p. 131.

cripción de objetos y detalles de probada función caracterizadora, es también responsable de un tono eficaz que nunca decae y creador de atmósferas de gran inmediatez y poder evocativo. Es ese narrador quien de manera declarada, al principio del capítulo IV («Pero no estaba toda Cartagena en el cuarto de míster Witt ni en la taberna de la Turquesa»), nos va imponiendo un itinerario cuyo sentido amplificador y sociológico resulta pronto evidente al lector.

De acuerdo con esto, la totalidad del «Libro primero» podría dividirse en dos grandes bloques narrativos, centrado en Jorge Witt el primero (caps. I, IV, VII y VIII), y en diferentes ambientes de la geografía social de Cartagena el segundo (cap. II, el Molinete; cap. III, Santa Lucía, Escombreras, el Arsenal y las calles cercanas del ayuntamiento; cap. V, El Hondón). Esta alternancia un tanto irregular de los dos bloques, que puede darse en un mismo capítulo (por ejemplo el IV o el VI, donde el bullicio de la calle llega al interior de la casa del paseo de la Muralla, confluyendo los dos mundos), permite un juego de perspectivas capaz de mostrar el proceso revolucionario desde ángulos diferentes y aun opuestos, al tiempo que integra la realidad de los protagonistas en su contexto social y urbano.

Esto equivale a decir que gracias a una utilización correcta de los procedimientos literarios no hay dos novelas superpuestas —la de míster Witt y Milagritos, y la de la revolución cantonal—. El acierto del narrador consiste en pasar una y otra vez del mundo de los hechos históricos de la revolución al de la conciencia atormentada de Jorge Witt que en parte los refleja, los analiza y acaba por sufrir su influencia arrolladora, transformándose bajo su impacto. No hay dos novelas imbricadas con más o menos acierto, pues, sino tan solo un relato unitario que gracias a esta doble perspectiva —cuyo responsable último es la voz del narrador— se potencia a cada cambio de enfoque, ganando una profundidad y una verosimilitud que de otro modo no tendría.

Uno de los grandes aciertos compositivos de esta novela consiste, a mi modo de ver, en la cuidadosa utilización de las figuras del narrador y de Jorge Witt. Si el primero es una figura incorpórea —tan solo una voz penetrante y persuasiva—, la de Jorge Witt es algo más que la de un personaje de filiación aparentemente conocida: es una *conciencia literaria* que, combinada con la voz del narrador, es capaz de dar vida a la interpretación de un momento histórico en el que el Sender de 1935 hace converger toda una problemática contemporánea de gran calado, y en donde nada de lo que se nos presenta —y menos que nada el drama de Milagritos Rueda y Jorge Witt— resulta gratuito o poco justificado.

Una *conciencia literaria*: gracias a ella la novela adquiere profundidad temporal (el fantasma de Froilán Carvajal nos hará retroceder una y otra vez en los años, no solo en lo personal sino también en lo colectivo) y capacidad unificadora.

Es esa capacidad unificadora la que interesa destacar aquí. La conciencia de Jorge Witt, al proyectarse en ese *espacio literario* tan prolijamente descrito (el despacho de la casa del paseo de la Muralla, en comunicación con la ciudad a través del balcón abierto al puerto, con la alcoba y el mundo de Milagritos, con su propio pasa-

do a través de la carga simbólica de objetos que nos acercan a sus orígenes victorianos y a la raíz de sus remordimientos), se transforma en un elemento vivificador en el que pasado y presente, revolución y drama pasional, diálogo de personajes y reflexiones íntimas producidas por el choque de mentalidades y civilizaciones encuentran su propia medida y expresión.

Es en ese sentido en el que hemos hablado de dialéctica entre el narrador y la conciencia del ingeniero inglés. La importancia de esta última en la novela no ha hecho más que empezar. Convendrá recordarlo a la hora de comentar el «Libro tercero», cuando la conciencia de Jorge Witt se eclipse momentáneamente en beneficio de un narrador que asumirá al fin su propia voz, articulando un mensaje emergente e inequívoco.

A partir de este momento es conveniente prestar atención a la intensa modalización a que va a ser sometida la elaboración del «Libro primero» (y, por extensión, aunque con intermitencias, de toda la novela). En torno a las figuras de Jorge Witt y de Milagritos se construirán dos campos semánticos que al expandirse y reiterarse irán organizando el espacio literario, convirtiéndose en el eje actancial Witt / Cantón.

El capítulo IV (*Mayo*) adquiere especial significación porque tras el breve itinerario sociológico que suponen los ágiles capítulos II y III, en elocuente muestra de los principios compositivos que subyacen en esta novela histórica, Sender hará converger los diferentes planos que integran la narración.

La acción transcurre en ese *espacio literario* (casi espacio dramático, ante los ojos del lector) en que se ha convertido el despacho de mister Witt, presidido por el mito de la primavera, como ha señalado José María Jover. Prefigurando el desarrollo y el tratamiento narrativo posterior, el narrador combina elementos del plano mítico con análisis psicológico, retrocesos esporádicos en el tiempo con un diálogo muy revelador sobre la naturaleza del matrimonio formado por la pareja protagonista, análisis subjetivo de los hechos por parte de Jorge Witt con descripción del mundo de la calle y la revolución tal como llega y se percibe desde el interior de la estancia. Y todo esto sin menoscabo de una unidad elocutiva que nunca se debilita:

Todo este mundo bullente y cálido estaba muy lejos del gabinete de mister Witt. [...] Arriba, a cada lado de la puerta, había una cornucopia de espejos empañados, con sus dos candelabros de cristal cada una. Se las había hecho traer de Londres y de ellas decía años atrás Carvajal, el poeta, que tenían una historia romántica.

—La historia de un amor fracasado. Historias muertas de amores que todavía viven en estos vidrios.

[...] «No los enciendas nunca —insistía con mucha gravedad—, ni coloques los espejos más abajo. Así, junto al techo, están bien. Solo reflejan el cielo y el mar». Echándolo a broma, sin embargo, mister Witt llegó a dejarse influir por la imaginación del sobrino, y aunque no lo hubiera confesado nunca, sentía un gran respeto por las cornucopias. Debajo de una de ellas había un tríptico holandés, con los marcos ligados por bisagras. Eran pequeñas aguadas presentando paisajes marinos. El marco de cada una era de una tonalidad ligeramente distinta: azúcar quemado, siena y amarillo rojizo. Como estaban barnizados, sus molduras brillaban en cada curva y a veces daban lumbadas amarillas. [...] Encima de la mesita, en la pared, una flauta de caña comprada a un pastor ibicenco y una campanilla de plata cuyo sonido le agradaba mucho. Esa campanilla la adquirió, pagan-

do dos veces su valor, a un sacerdote de aldea. También en ella la luz ponía gotas puras de cristal y de cuarzo. Al otro lado de la puerta había un bargueño muy historiado. [...] La luz parecía conservarse también en los cristales del bargueño por alguna virtud especial. [...] Todavía está por reseñar la pared principal [*la urna*]. [...] ¡Ah!, y un tiesto de ruda desmelenada, cuyo verde oscuro se hacía más denso en este mes de mayo. Por excepción, y aunque está situado en el rincón derecho del lado del balcón, lo mencionamos, porque doña Milagritos tiene en él una fe supersticiosa. Lo puso sobre un trípode de hierro también traído de Lorca, donde hacía oficio de cantaral y conserva algo del fresco rezume del agua encerrada en barro cocidos. También la ruda tenía su relación con el sol, aunque no directamente. Si recibía alguna vez un reverbero de la cornucopia, era de prestado, y llegaba filtrado por el pálido espejo inglés. [...]

Todo esto tiene cierta importancia en la mañana de mayo. (pp. 211-213)

Lo cierto es que Sender, en este aspecto fundamental de la modalización literaria, recurre a una utilización del lenguaje más propia de la poesía moderna<sup>6</sup> que de la narrativa de corte realista. Pero conviene ir un poco más lejos y precisar en qué medida estos elementos se integran en un plano mítico-poético más vasto y articulado, de gran importancia estructural.

En la cita anterior se han enumerado una serie de objetos a los que la luz parece infundir vida propia: el espejo con las cornucopias, el bargueño, la urna (presente por exclusión momentánea en la descripción, pero cuyo protagonismo será decisivo más tarde), la campanilla de plata o la ruda, «que tenía su relación con el sol, aunque no directamente. Si recibía alguna vez un reverbero de la cornucopia, era de prestado, y llegaba filtrado por el pálido espejo inglés». Estos objetos se muestran encadenados no solo por la contigüidad física sino también por la luz que los contiene. El mito del sur y el mito del Mediterráneo dan consistencia a esos elementos vinculados al campo semántico y a los ejes actanciales centrados en la figura de Milagritos, prolongándose en las escenas marinas que muestra el tríptico holandés y «la flauta de caña del pastor ibicenco», de claras resonancias pánicas.

Todo esto no tendría mayor importancia (por decirlo con las palabras del narrador) si no estuviese estrechamente vinculado al desarrollo posterior de la acción individual y colectiva. A partir del momento en que el lector comprende que eso es así, debe imponerse la tarea de reconstruir el proceso compositivo gracias al cual la narración adquiere cohesión interna y es capaz de propiciar una clave de lectura (no puntual, sino globalizadora) posterior, atendiendo al contexto histórico y a su capacidad actualizante.

Una primera evidencia se impone: en el centro de ese espacio que es el gabinete de Jorge Witt, donde él parece reinar y proyectarse, una serie de objetos conec-

<sup>6</sup> Julia Uceda («Realismo y esencias en Ramón J. Sender», *Revista de Occidente*, 82 [1970], pp. 39-53; reprod. en *Ramón J. Sender. In memoriam...*, cit., pp. 113-125) ha señalado la importancia en la escritura senderiana de unas imágenes poéticas que nosotros consideramos integradas en ese plano mítico-poético al que nos hemos referido: «El estudio completo de estos elementos poéticos requiere también un trabajo que está por hacer. Solo he tratado de sugerir algunos, señalando que Sender entiende lo poético a la manera heideggeriana y también platónica: como una forma de conocimiento expresada a través de unos medios de expresión que rebasan los límites funcionales del lenguaje» (p. 117).

tados a la figura de su mujer van a ser descritos de forma tal que podamos comprender su potencialidad devastadora en relación con nuestro protagonista. Desde el capítulo V queda claro que Jorge Witt es una persona condenada a sufrir un proceso de autodestrucción, víctima de las intensas contradicciones en que se debate su vida a todos los niveles: el erótico y sentimental, el de oposición de civilizaciones y mentalidades, el de su ubicación social e ideológica. Se inicia y queda prefigurado un proceso que abarcará toda la novela, que avanzará en paralelo con el de la revolución cantonal y que alcanzará su culminación en la destrucción de la ciudad, el sabotaje de la fragata *Tetuán* y su propio intento de suicidio: un proceso que calificaré de *descenso a los infiernos*, tanto en el plano personal como en el colectivo. En contraste con él, desmarcándose del doble fracaso, el narrador formulará una profesión de fe humanista capaz de suscitar posteriores reflexiones sobre la evolución histórica e ideológica de la burguesía occidental, sobre todo teniendo en cuenta diferentes textos del Sender de los años 30.

Un objeto tan humilde como «el tiesto de ruda desmelenada», en el que doña Milagritos «tenía una fe supersticiosa», nos permitirá continuar el recorrido compositivo. Tal como hemos señalado al glosar el capítulo I, Milagritos aparece asociada en el discurso interior de su marido con el doble campo semántico mar / tierra, encontrando este último aspecto su referente en la huerta de Lorca, de donde es originaria. El tiesto que contiene la ruda reposa, precisamente, sobre un «trípode de hierro también traído de Lorca, donde hacía oficio de cantaral y conserva algo del fresco rezume del agua encerrada en barro cocidos». El adjetivo *desmelenada* aplicado a la ruda que se exhibe en un rincón del gabinete implica exuberancia vegetal, progresión. Y es que la conciencia de Jorge Witt, transcrita por el narrador omnisciente a través del estilo indirecto libre o de cortos monólogos interiores, vinculará de manera obsesiva la vida vegetal con personajes como Antonio Gálvez o Froilán Carvajal, incluido el sentimiento de culpa que experimenta en el presente de la narración ante la ya distante muerte de este.

Milagritos aparece de nuevo asociada a lo vegetal y a la primavera, de la que por vez primera se siente excluido Jorge Witt («Míster Witt le vio *cuatro violetas* agrupadas sobre el arranque del pecho izquierdo. *La primavera*», p. 228).

La figura de Antonio Gálvez es vista así por el ingeniero inglés:<sup>7</sup>

<sup>7</sup> «Harto más vívida y realista que la de Sender —dice el profesor Jover en nota a pie de página— es la estampa física de Antonete Gálvez que trazara Galdós en su episodio nacional *La Primera República*» (cap. XXI). Esta acertada observación convendría matizarla, de acuerdo con nuestra hipótesis sobre los principios compositivos que rigen esta novela (extensibles al menos a otras novelas históricas de Sender), con la conveniencia o necesidad que debió de sentir el autor de reforzar un plano mítico que se potencia en momentos esenciales, en aras de la cohesión narrativa. De ahí que no solamente introduzca las imágenes vegetales que lo relacionan con una de las dimensiones connotativas de Milagritos sino también con el otro sema, *mar* (imagen de Neptuno), o incluso la comparación de la gravedad de su voz con el registro de los órganos de las catedrales, asimilable al tiempo mítico de las Cruces de Mayo que veremos a continuación (ese valleinclanesco «El silencio [...] abría alrededor del pastor nimbos religiosos bajo la Santa Cruz de hojarasca»). Sender, más que intentar «reflejar» la realidad histórica, la interpreta configurando un tipo de novela histórica diferente, basada en parte en el uso de procedimientos poéticos que apuntan al subconsciente.

Junto a la mesa había un hombre cuya primera impresión no era humana, *sino botánica*. Míster Witt tardó en poder concretar aquella impresión hasta dar con la imagen: —*Es un árbol. Ese hombre es un árbol.*

El árbol, de pie, se le venía encima con su sonrisa, sus barbas negras que le cubrían el pecho abombado. [...] La voz de aquel árbol le coaccionaba. Tenía una gravedad de doble y triple registro, como los órganos de las catedrales [...] El árbol, derribado, tenía la misma dignidad que erguido. *Era una dignidad aprendida en las selvas y no en los salones.* (pp. 286-287)

Y la de Froilán Carvajal, el poeta revolucionario autor de *Orientales*, aparece vinculada una y otra vez en la mente de míster Witt con la huerta de Lorca, de connotaciones edénicas que se asocian con Milagritos. Cuando el ingeniero fuerza el dispositivo que en el interior del bargueño guarda las cartas dirigidas por Froilán a Milagritos, los motivos vegetales aparecerán, atormentando al ingeniero («Sé que podré conseguirlo en Lorca, durmiendo en las sábanas que huelen a membrillo y comiendo en los manteles que huelen al cuidado de tus manos —a manzanas reinetas», p. 297). Su sombra, en el mes de mayo, irá creciendo en la conciencia del ingeniero con una obstinación sorda, de vida callada:

A medida que la sombra de Carvajal ganaba terreno, míster Witt se retiraba a su despacho, y entre el barómetro inglés y el retrato de su tío, míster Witt iba dejándole el campo a Froilán. En el despacho tenía el héroe dos posiciones importantes: la urna y el balcón. El balcón le pertenecía, con el puerto sublevado, la isla lejana de Escombreras, donde solían fondear los barcos neutrales, las montañas erizadas de fosos, bloques de piedras y cañones. (pp. 352-353)

Pero hay un momento en que el texto es explícito, ofreciéndonos una clave de lectura para comprender el sentido del plano mítico que constituye el substrato de la narración:

Y precisamente ahora, cuando él sentía la voz de su decadencia en el pecho. *Cuando veía el espíritu de lo elemental y lo simple hecho maravilla en Milagritos y hecho convulsión romántica en la calle, fuego en las pasiones, frío eterno en la urna de cristal y sangre triunfante en la bandera turca del fuerte.* [...] Porque la bandera, la sangre, la tranquilidad inconsciente de Milagritos, la furia del cañonazo, *incluso la fe en Antonete Gálvez*, eran las manifestaciones primeras de una materia apenas organizada. ¿Qué era Milagritos sino eso, la forma graciosa de la materia apenas organizada? *Y todo aquello, en lo que Froilán estaba comprendido de lleno, vivía, renacía ahora, en mayo, ahora que míster Witt envejecía.* [...]

Y, sin embargo, cuando la vida en Cartagena era normal [...] *el ingeniero veía que lo simple y lo elemental estaba en su sitio, abajo y muy de acuerdo con su propia naturaleza, calladito y quedo. Y que sobre lo simple y lo elemental se elevaba la síntesis científica y la razón. La razón, que triunfaba enamorada de lo elemental en Milagritos, de lo simple en agitación, del amor en Milagritos.* (pp. 258-259)

Ahora podemos apreciar ya la importancia de esa conciencia literaria que es la de míster Witt, la cual, creando una dialéctica compositiva junto a la voz más o menos implicada del narrador (según el momento), va reforzando una estructura profunda que pone de relieve la dimensión ideológica y filosófica de la novela. Ya veremos más adelante de qué manera se extiende a los campesinos y a la misma naturaleza su propia visión del mundo, y cómo todo ese conjunto define

una opción ideológica que en el doble eje temporal de la novela no es en absoluto inocente.

Para terminar de precisar esta primera comparecencia del plano mítico nada mejor que retroceder al capítulo V, donde a través de una modalización distinta va a suspenderse momentáneamente el tiempo histórico para recrear el tiempo cíclico de la naturaleza: las Cruces de Mayo.

Resulta curioso que en una novela tan estrictamente urbana como esta Sender haya sentido la necesidad de introducir muy matizadamente la figura del campesino, tan presente en su concepción antropológica y en buena parte de su obra. A pesar de que en los acontecimientos históricos su papel fue irrelevante, en la novela aparece cumpliendo varias funciones: en tanto que casta que permitirá a Jorge Witt formular su concepción del mundo (labriegos de Ibi: fusilamiento de Carvajal); permitiendo un contraste sociológico e ideológico con el mundo obrero (campesinos de Escombreras, modalizados de acuerdo con las técnicas propias de la novela social), y enmarcando el arquetipo que podríamos calificar de «campesino lírico» (protagonistas de las Cruces de Mayo en El Hondón), término que de ninguna manera cabe interpretar como sinónimo de idealización o estilización simplificadora.

En este último caso, que es el que nos interesa ahora, se trata sencillamente de plasmar ese profundo plano mítico que a partir del eje «primavera / sur / Milagritos / sentido de lo popular / revolución» recorre la obra dándole cohesión interna. Los procedimientos modalizadores merecen ser señalados.

Si a los campesinos de Ibi los presenta estremecidos ante la posibilidad de la muerte de un hombre decidida por la autoridad militar, al tiempo que denostados por Jorge Witt en lo que llamaré su primer *monólogo fáustico*, los campesinos de El Hondón son en esta novela los depositarios de un vínculo con la naturaleza y con la vida de orígenes míticos, a punto de desaparecer en plena revolución industrial. Su percepción del tiempo es más bien cíclica, de acuerdo con el paso de las estaciones del año, y eso justamente abre un abismo entre ellos y las clases ciudadanas, sean burguesas o proletarias. Más allá de toda intencionalidad costumbrista, Sender dota a su relato de una dimensión más lírica y profunda que refuerza la figura de Milagritos (identificación con lo popular, ansias de fecundidad, rito renovador de la primavera) y relaciona a los campesinos no solo con las *cartageneras* sino también con esa tradición noble y popular por excelencia que son los romances:

Y cantó el romance de Gerineldo, acompañado por el *Ladrillero*, que le quitó la guitarra a su vecino. En aquella asamblea campesina sonaban las estrofas con limpieza. La gala del romance llegaba a todos, la entendían todos, colgaba imágenes fantásticas en la sombra de la noche levantina, encendía lo inefable en los últimos sueños de marina gitana. Gerineldo, Gerineldo, traía un aura de Castilla, popular y culta. La misma guitarra sonaba a clavecín. (p. 240)

La deliciosa escenificación de la asamblea campesina no tiene equivalente en el resto de la obra, y el propio narrador se implica de manera desacostumbrada

en la alusión al imaginario popular de donde brotan estas manifestaciones artísticas. La descripción de las Cruces de Mayo que hace Sender, de gran fuerza plástica, es interrumpida por la llegada de Paco *el de la Tadea* en nombre de la revolución en ciernes; si en la figura del viejo campesino se personifica el rechazo o la desconfianza a las posibilidades de un cambio político, la mayor parte de los jóvenes, por contra, engrosarán las filas del Cantón (de nuevo esa voluntad personal de introducir la figura del campesino en la problemática de la novela). Terminado el subrayado mítico, aparece el tiempo histórico.

En el «Libro primero» la narración avanza y crea su tejido siguiendo dos líneas temporales de distinto signo; y así, mientras el narrador nos conduce a través de una progresión temporal propia de la novela histórica (los acontecimientos de la revolución cantonal que se desarrollan entre marzo y julio, con todos sus intencionados desajustes históricos), la conciencia de Jorge Witt nos hace retroceder hasta la escena del fusilamiento de Froilán Carvajal (con su desajuste histórico también intencionado), cinco años antes y aún más allá, recuperando imágenes de resonancia edénica de la huerta de Lorca evocadas por las cartas de Froilán y la selectiva memoria de mister Witt.

Esto equivale a decir que la figura de Jorge Witt no solo se desarrolla en el presente de la narración, sino también en el pasado, y que será ese pasado tan profusamente recreado el que permitirá hacer del protagonista un personaje de una consistencia narrativa notable.

El personaje del protagonista se crea en relación con todo lo que en la obra significa el Cantón de Cartagena, y el Cantón se perfila ante el lector en relación con todo lo que acaba representando Jorge Witt en el universo cerrado de la novela. Hay, pues, una relación de interdependencia compositiva entre la historia del Cantón y la conciencia y la figura de Jorge Witt, y ese equilibrio se irá haciendo más rico a medida que progrese la novela, invitando al lector a una participación más activa y a una lectura más creadora; esa oposición Cantón / Jorge Witt será compositiva, al demostrar su capacidad de generar en el lector una serie de significados de orden literario, ideológico o filosófico que distan mucho de agotarse en una primera lectura de la obra.

Será ese narrador cada vez más complejo y sutil quien combine los dos movimientos temporales del «Libro primero» de tal modo que se acaben anulando en una estructura narrativa que el lector percibirá como cerrada, estructura que a partir del capítulo VII irá intensificándose con todas sus adherencias compositivas hasta desembocar y resolverse en el *crescendo* final del capítulo siguiente.

*Crescendo* este que podría considerarse uno de los *tres momentos decisivos* de la *fabula*, en los que la cohesión estética se manifiesta como resultado de amplios movimientos convergentes de los diferentes planos temáticos: 1) fusilamiento de Ibi, final del «Libro primero», capítulo VIII; 2) destrucción de la urna, «Libro segundo», capítulo X; 3) doble escena íntimamente trabada del gabinete de trabajo del ingenie-

ro en el «Libro tercero»: confesión de culpabilidad de míster Witt a Milagritos —cap. XVIII—, e incendio de la fragata *Tetuán* en las aguas nocturnas del puerto de Cartagena —cap. XXI—, duplicado por los espejos del «espacio mágico» en presencia de los protagonistas. En los tres casos puede comprobarse hasta qué punto la cohesión estética se logra gracias a esa dialéctica narrador / conciencia de Witt que hemos calificado de ejemplar, permitiendo la coherencia semántica.

La inmersión en el pasado, a caballo de los capítulos VII y VIII, tomará cuerpo a partir de sendas noches de insomnio a principios del mes de julio. En la primera se evoca a Lorca a través de los recuerdos de míster Witt; en la segunda noche, que ocupa todo el capítulo VIII, Sender dispone la narración en dos secuencias relativamente autónomas: la secuencia inicial, que gracias a las cartas de Froilán depositadas en el bargueño puede considerarse una continuación de la evocación de Lorca del capítulo anterior, y la segunda secuencia, que conduce magistralmente la tensión narrativa en el *crescendo* que culmina con el fusilamiento de Froilán Carvajal.

En el capítulo VII, pues, se recrea la Lorca de Milagritos, indisociable en los recuerdos de su marido de la sombra de Froilán y de la fascinación que hacia este sintió la adolescente. El plano mítico aparecerá con fuerza por medio de dos imágenes complementarias que gravitan en el campo semántico que se ha constituido en torno a Milagritos: la primavera y la exuberancia vegetal. Y, ante la significación que en el juego de oposiciones e identificaciones propias de la escritura senderiana adquieren estas imágenes, la novela, en un ejemplo excelente de esa dialéctica compositiva ya citada, nos da una clave de lectura para que en el lector se constituya definitivamente el personaje de Jorge Witt:

El muerto había crecido en la primavera y, cubierto de verdor, de savia nueva, echaba brotes inesperados en el pasado, llenaba ahora mismo la alcoba, la sombra de la casa. Quién sabe si Milagritos estaba soñando con él. Míster Witt se sentía desolado, pero no vencido. Todavía le acuciaba la necesidad de atacar. ¿A quién? Al muerto. ¿A quién más? A Milagritos. Pero el muerto y Milagritos lo envolvían y míster Witt no caía en la cuenta de que su necesidad de atacar, de combatir, *se encaminaba solo contra sí mismo*.

Contra sí mismo y contra su visión profunda de las cosas, habría que añadir. Será esa concepción del mundo la que míster Witt exprese desde el altozano en que presenciará el fusilamiento de Carvajal en su primer monólogo *fáustico*:

Míster Witt respiraba hondo, sintiendo el aire frío en los pulmones. «*He aquí la naturaleza —se decía—, sin otra misión que esclavizar a estos hombres (a los labriegos), embriagar de infinito a otros (Carvajal, por ejemplo) y ser dominada por unos pocos (por él)*». Siguió andando, tan despacio, que en dar la vuelta a la loma invirtió más de diez minutos. Fumaba y se entretenía en comprobar algunas leyes físicas del color de los gases en el humo azul sobre el fondo oscuro de la colina, gris oscuro sobre el cielo claro.

—Ellos, esclavos de esa tierra porosa, impasible y fría. Milagritos, Froilán, Antonete, embriagados por los efluvios de esa misma tierra. Él, Jorge Witt, dueño, señor de la tierra. (pp. 319-321)

Por razones de espacio no voy a detenerme a examinar la intensa modalización a la que Sender ha sometido esta inmersión en el pasado que ahora concluye

(la dicotomía luz / sombra, el resonar del martillo o de las campanas como símbolos de lo irracional —incluida la aguda campanita menor que parece conectar con el *espacio mágico*—, la insistente imagen existencial del *umbral*, que tan bien caracteriza a Jorge Witt: «Aparte cualquier razón, el umbral era lo que más le gustaba en todos los casos»). Sí creo necesario, en cambio, llamar la atención sobre otra clave de lectura que se puede considerar decisiva:

Tuvo el impulso de saltar al camino y correr hacia el coronel Arrando, a quien vio salir del pueblo a caballo rodeado de oficiales y rebasar la comitiva al trote largo. Pero el impulso era muy tardío. *En el mismo Witt habían tomado los acontecimientos un rumbo fatal que no había que tratar de torcer.* Míster Witt volvió a buscar a Carvajal y lo siguió con los gemelos hasta llegar a la bifurcación del camino y de las eras; hablaba al cura y este, aturrido y abrumado, miraba detrás entre la comitiva.

—Me está buscando a mí —se decía míster Witt. (p. 332)

¿Quién no había de «tratar de torcer» el rumbo fatal? ¿Míster Witt o el narrador?<sup>8</sup> Hay aquí una clave de tipo culpa / expiación<sup>9</sup> que actuará como eje y motor narrativo sobre el conjunto de la obra. Pero hay, también, una afirmación de orden estrictamente estético que se podría enunciar así: la novela histórica de Sender —en la línea de la mejor novela histórica del siglo XX, si queremos generalizar— pertenece a un género capaz de construirse sobre un *pathos* trágico logrado por nuestra

<sup>8</sup> «¿Qué era lo que agonizaba allí?», se pregunta el narrador ante el tañido de las campanas que precede a la escena del fusilamiento. Para el lector que haya seguido atentamente este «Libro primero» que ahora termina, y haya sido capaz de interiorizar los procedimientos narrativos del autor —esos amplios movimientos convergentes de carácter temático—, no cabe duda de que, en último término, el destinatario de ese lúgubre tañido es Jorge Witt (del mismo modo que al final de la novela el narrador sugerirá que Jorge Witt acaso sea la «víctima» de la hecatombe de la fragata *Almansa*). Porque Sender acaba de completar, precisamente ahora, una suerte de antihéroe trágico, por más que en este calificativo haya una insalvable contradicción entre términos. Antihéroe y trágico, portador de una concepción del mundo que el Sender de 1935 consideraba decadente, destinada a desaparecer.

Ante la utilización reiterada del motivo de las campanas resulta difícil no pensar —y es probable que la referencia estuviera presente en el ánimo de Sender— en la famosa cita de John Donne que dio más tarde título y encabezamiento a la novela de E. Hemingway *Por quién doblan las campanas*: «Ningún hombre es una isla completa en sí mismo; todo hombre es un pedazo del continente, una parte del todo... La muerte de cualquier hombre me disminuye, porque yo soy solidario con el género humano. Así entonces, no preguntes jamás: ¿Por quién doblan las campanas? Las campanas doblan por ti». Es esa incapacidad de Jorge Witt (y de todo lo que simboliza) para comprender el alcance de la bellísima cita de Donne la que, paradójicamente, lo convierte en el destinatario de esos redobles de agonía.

<sup>9</sup> José-Carlos Mainer (*Ramón J. Sender. La búsqueda del héroe*, Zaragoza, CAI, 1999) se ha referido a ese sentimiento de culpabilidad común a muchos personajes senderianos. En otro momento ya había insistido en ello, aprovechando para reflexionar sobre la dimensión mítica de la novela contemporánea en unos términos que permitirían una ampliación del concepto de realismo «mágico» aplicado a Sender a un realismo de raíz mítica, según creemos («La culpa y la expiación: dos imágenes en las novelas de Ramón J. Sender», *Papeles de Son Armadans*, 161 [1969], pp. 116-132; reprod. en *Ramón J. Sender. In memoriam...*, cit., pp. 117-135): «Entre múltiples discrepancias, una sola unanimidad parece registrarse en el dilatado escaparate crítico de ideas sobre la novela: la convicción de que el relato moderno significa un género proteico y sustitutivo dentro de una realidad contemporánea. Una mirada novelesca al mundo significa un entramado de datos objetivos —los del tratado de sociología o el estudio histórico— junto a una elaboración subjetiva —la dimensión imaginativa del relato—. [...] Es lógico que si la condición de la novela es la realización imaginaria —y subjetiva— de unas condiciones reales —una construcción de sentido a mitad de camino entre la ideología y la realidad—, cualquier relato propenda al símbolo: a la mitificación de lo narrado en una estructura que subsume la trama inexplicable de injusticia y dolor cuya incertidumbre conduce a la novela. Un símbolo no explica nada, se limita a trasladar la realidad a un plano mítico, a proponer una constelación imperturbable de esquemas de realidad» (p. 127).

visión de la historia<sup>10</sup> y enraizado en unos personajes de ficción que consiguen dar vida a esa visión desde su propio interior.

\*\*\*

El «Libro primero» toca a su fin. El narrador puede situar ya a Froilán Carvajal ante el pelotón de fusilamiento —ante los gemelos de Jorge Witt, al mismo tiempo—, porque esa extraordinaria escena distante y cercana (imagen y sonido desfasados, como en uno de esos problemas de física que tanto aprecia el ingeniero) acaba de confirmar al protagonista en su condición de espectador envilecido que exhibirá en el resto de la novela. La doble cara de la moneda —culpabilidad y expiación— permitirá el desarrollo de los libros «segundo» y «tercero», la superposición personal y colectiva más indisociable que nunca:

Una idea rondaba alrededor de la conciencia de mister Witt: «Soy un canalla»; pero mister Witt no la dejó entrar porque sabía demasiado que el hombre que se desdeña a sí mismo *inicia la pendiente de la catástrofe*. (pp. 324-325)

Jorge Witt se ha convertido ya en un personaje cuya textura excede el planteamiento exclusivamente psicologista o rígidamente realista. Pero decir esto equivale a reconocer que estamos ante un nuevo modelo de novela histórica.

## II

Una breve digresión ahora sobre el contexto literario e histórico en que aparece esta novela, y muy en particular sobre la evolución de la novela histórica en la Edad de Plata. Resulta inevitable, naturalmente, empezar hablando de Galdós.

En plena decadencia de la novela histórica romántica (dos eminentes estadistas y literatos acababan de dar a las prensas sendas novelas que evidenciaban el agotamiento del planteamiento estético-ideológico del género: *La campana de Huesca*, de Antonio Cánovas del Castillo, y *Fra Filippo Lippi*, de Emilio Castelar), Benito Pérez Galdós<sup>11</sup> puede considerarse el creador de una nueva novela histórica española. Si

<sup>10</sup> «La historia como sucedáneo de la tragedia», ha escrito J.-C. Mainer en el breve libro divulgativo sobre el escritor aragonés que antes hemos citado. En este enunciado parece encerrarse la clave del mecanismo que en parte explicaría la fascinación con que lectores y autores consideran la relación entre novela e historia. Ya en 1943 Amado Alonso, en su *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en «La gloria de don Ramiro»* (Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires / Instituto de Filología, 1942, pp. 9-10), se refería a las grandes posibilidades narrativas de la historia, no obstante admitir lo acertado de las prevenciones de Manzoni. Esto nos puede permitir apreciar el salto cualitativo que al menos en la novela histórica española suponen las primeras obras de Sender, un cambio de actitud ante la materia histórica sobre la que se contruyen sus novelas que le permitiría superar el viejo dilema entre poesía e historia de Manzoni.

<sup>11</sup> «Erckmann-Chatrian habían publicado *Waterloo* y *La historia de un recluta de 1813*; Balzac, *Les Chouans*; Sthendal, *La Chartreuse de Parme*; y más recientemente, en 1869, Tolstoi, *La guerra y la paz*. La novela histórica estaba en el ambiente, pero no la novela histórico-romántica, a lo Walter Scott, sino la de tendencia realista, instrumento para la revelación de sucesos particulares, tanto como de hechos históricos, sin relegar los segundos a la categoría de accesorios. La primera idea de Galdós fue contar para todos las historias de la Historia, el deleitable cuento escuchado en la infancia, enseñan-

bien es cierto que tanto en *La fontana de oro* como en la vasta producción de los *Episodios nacionales* el lector encuentra a menudo deudas y reminiscencias de la novela romántica, no cabe duda de que en sus líneas maestras hay una voluntad de lograr una novela histórica diferente: una novela protagonizada por seres anónimos típicos, plenamente representativos del amplio espectro de las clases medias ciudadanas (lo que Lukács llamaba «héroes mediocres»), donde los grandes acontecimientos históricos irrumpen y son vistos a través de una cotidianidad cuidadosamente recreada, expresando el lenguaje y la sensibilidad popular y dando vida a toda una amplísima galería de personajes que escenifican la historia española del siglo XIX, de Trafalgar a la Restauración. Todo ello presidido por una voluntad didáctica que intenta extraer de la historia enseñanzas y claves que nos puedan ayudar a evitar errores o a encontrar soluciones a los problemas y perplejidades del presente, al tiempo que en buena parte de su producción refuerza una conciencia nacional en la línea del Estado liberal-burgués.

Hay deudas numerosas y evidentes<sup>12</sup> —con la literatura romántica, con la novela popular, el folletín...—, pero lo que nos interesa destacar en estos momentos es que esa ambiciosa construcción no es en absoluto monolítica, consecuencia o realización de un diseño inicial subyacente. No podía serlo, sencillamente. A través de sus treinta años de gestación los *Episodios nacionales* van dando cuenta de la evolución ideológica y literaria de su autor, de su cambiante concepción de la historia y de la modalidad literaria capaz de expresar esa concepción: la novela histórica.

Citaré solamente un ejemplo, aunque notorio: el de la última serie de los *Episodios*, en particular por lo que al último libro —*Cánovas*— se refiere. Una simple comparación con las novelas de la primera serie (*Trafalgar* o *La corte de Carlos IV*, por ejemplo) nos mostrará no solamente la distancia ideológica entre el primer y el último Galdós, entre su optimismo liberal y su posterior amargura y radicalización, sino también la distancia estética que existe entre ambos, distancia que en la última novela lo empuja a utilizar la alegoría como único medio de expresar su nueva y amarga concepción de la historia.

do a los españoles lo pasado, para que pudieran ver en el espejo oscuro las líneas precursoras de lo presente» (Ricardo Gullón, *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Gredos, 1966, pp. 55-56).

Julio Rodríguez Puértolas, en su introducción a *Trafalgar*, de Benito Pérez Galdós (Madrid, Cátedra, 1966, 5ª ed., pp. 14-15), incide en el aspecto ideológico y didáctico de los *Episodios*: «Todo lo español, sin duda; pero desde un punto de vista liberal-burgués primero y radical antiburgués y republicano después. [...] Lo que sí es indudable es que el monumental conjunto de los Episodios Nacionales constituye un auténtico programa de "educación nacional", y que, como dijera Azorín, Galdós se esforzó para que España "despierte y adquiera conciencia de sí misma". Y ello en un marco literario bien concreto, al conseguir con sus episodios, según Clarín, "una restauración de la novela popular, levanta-da a pulso por un hombre solo"».

Este planteamiento didáctico de los *Episodios nacionales* es decisivo a la hora de valorar la influencia de Galdós en la novela histórica posterior, que reconoce en él un modelo literario (aunque no necesariamente ideológico): en esa estela, creemos, se situarían un Alfonso Danvila (tan orteguiano en su visión de la historia española) o un Julio Camba, de inspiración derechista.

<sup>12</sup> Véase en Hans Hinterhäuser, *Los «Episodios Nacionales» de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Gredos, 1963, cap. IV, II-3, «Novela popular y pastiche», pp. 337-353.

Tanto el relieve de la figura de Galdós como el extraordinario éxito de los *Episodios nacionales* marcaron de un modo u otro buena parte de la novela histórica de este periodo. En una línea relativamente similar se movieron Pío Baroja<sup>13</sup> (los dieciséis volúmenes de las *Memorias de un hombre de acción* son un intento asistemático y muy barojiano de novelar una parte del siglo XIX; el caso de *Zalacaín el aventurero* y *Las aventuras de Santi Andía* responde a un modelo literario diferente, el de la novela de acción de corte anglosajón) y Alfonso Danvila (*Las luchas fratricidas en España*, extensa serie escrita entre 1926 y 1939 que abarca diez títulos y catorce volúmenes relativos al siglo XVIII), a quien luego hemos de referirnos.

El caso de Valle-Inclán es distinto, al menos en lo que al tratamiento literario a que somete a la historia se refiere. Y, sin embargo, el ciclo inconcluso de *El ruedo ibérico* supone también un esfuerzo sistemático de novelar una parte del pasado español —las postrimerías del reinado de Isabel II— en la que el ejemplo de Galdós debió de contar lo suyo. Pero las *Sonatas*, las novelas de las guerras carlistas y, sobre todo, *Tirano Banderas* hacen de este autor un caso tan especial que bien puede afirmarse que a lo largo de su obra se tambalean convicciones literarias y se abren perspectivas nuevas en un género perfectamente asimilado ya por un sector amplio del público lector.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Carlos Longhurst, *Las novelas históricas de Pío Baroja*, Madrid, Guadarrama, 1974 (cit. a través de Francisco Rico, ed., *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980, vol. VI, pp. 367-372). Este autor hace unas observaciones muy incisivas sobre la relación entre lo histórico y lo novelesco en las *Memorias de un hombre de acción*. Pero más interesante aún resulta la aparente supeditación de lo histórico a una concepción de la novela típicamente barojiana: «Una persona poco enterada de la historia de España en el siglo XIX lee los *Episodios* y halla cierta orientación. Si esa misma persona leñera, en cambio, las *Memorias de un hombre de acción* con el único objeto de aprender historia se vería inmersa en un laberinto del cual difícilmente podría salir. En las *Memorias de un hombre de acción* hay desde luego muchísima historia; pero, aparte de que es historia más bien para el iniciado, Baroja no ha querido seleccionar y ordenar ese material histórico de forma que fuese inmediatamente asequible para el lector medio. *El dar una lección histórica a la manera de Galdós no entró en los planes de Baroja*; solo hay que fijarse en la presentación no cronológica del material histórico para darse cuenta de ello. En todo caso le interesaba mostrar lo contrario: lo absurdo de la historia y la falsedad de la política; pero es claro que Baroja no escribió veintidós tomos únicamente para mostrar esto. [...] El material histórico de las *Memorias de un hombre de acción* sobrepasa con mucho el que exigía poner a Avinareta de protagonista. Todo lo cual viene a indicar que Baroja encontró en la historia algo que podía utilizar con fruto en sus novelas [...] El ciclo está saturado de esta corriente dinámica, difícil de describir, pero que se revela en el continuo acontecer, a veces trivial, que caracteriza cada tomo, *de tal forma que podemos ver la serie como la conversión de la historia en el proceso dinámico de la vida*».

<sup>14</sup> Valle-Inclán, efectivamente, es el autor que más se distancia de ese modelo galdosiano de novela histórica: en las novelas de *El ruedo ibérico* la utilización del protagonista colectivo se complementa con la visión esperpéntica de los últimos avatares del reinado de Isabel II, y ya de por sí estos dos factores son concluyentes. Conviene no dejarse llevar por una interpretación sesgada de los procedimientos en que se basa la esperpentización de la realidad social, en todo caso, ya que parece indudable que, al igual que en sus últimas obras dramáticas, estos procedimientos distanciadores pueden coexistir con formulaciones de indudable *pathos* trágico. Véase si no el estilizado dictamen acerca de la muerte de varios miembros de su familia por parte de un gitano, tras una escena de escarnio protagonizada por el barón de Bonifaz: «¡Maldito el tiempo que corre como un galgo y se lleva la vida y el coraje, sin dar ocasión de cumplir con los muertos!» (*Viva mi dueño*, Madrid, Fernando Fe, 1928, libro V, cap. IX).

Por lo que se refiere a la utilización del protagonista colectivo, su novela-reportaje *La media noche* (1917) demuestra que Valle llegó a plantearse muy en serio la posibilidad de una novela que partiese de supuestos distintos a los de la novela decimonónica —que, naturalmente, requeriría nuevos procedimientos narrativos—, en una línea convergente con autores de otras lenguas que encontraría su expresión más acabada en *Manhattan Transfer* (1925), de John Dos Passos, y que evidencia una evolución tanto ideológica como estética hacia posiciones netamente inconformistas.

En las novelas del ciclo de *El ruedo ibérico*, sin embargo, en algunos momentos decisivos vuelve a aparecer la voz del narrador-historiador reconduciendo, interpretando o ubicando la compleja imagería con que Valle ha conseguido

Distinto es también el caso de Vicente Blasco Ibáñez, autor de un conjunto de novelas cuyo planteamiento muestra bien a las claras la curiosidad intelectual y las urgencias históricas del autor valenciano: si en *Sónica la cortesana* sigue hasta cierto punto las huellas de Flaubert o en *El Papa del mar* se libra a una curiosa y no muy feliz combinación de trama novelesca contemporánea e historia narrada del siglo XIV, será en la trilogía de la Gran Guerra donde Blasco logre sus mejores páginas de sentido e intencionalidad histórica (sobre todo en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*), alternando técnicas realistas y de reportaje que darán lugar a páginas de considerable vigencia.

Fueron numerosos los autores que abordaron el género en estos años de manera más o menos ocasional, empezando por los hispanoamericanos. El nacimiento de una moderna industria editorial española en la década de los 20 va a intensificar las relaciones culturales a ambos lados del Atlántico, permitiendo el conocimiento en España de toda una serie de autores que cultivan o habían cultivado una novela histórica de temática americana, ya recreando el proceso de liberación nacional o el pasado colonial —como Leopoldo Lugones (*La guerra gaucha*) o Ricardo Palma (la serie *Tradiciones peruanas*)—, ya la revolución mexicana —Mariano Azuela (*Los de abajo*, 1916), «novela pórtico» de la revolución mexicana, en palabras de Marta Portal;<sup>15</sup> *Los caciques*, *Las moscas*), Martín Luis Guzmán (*El águila y la serpiente*, 1928; *La sombra del caudillo*), Nellie Campobello (*Cartucho*, 1931), Gregorio López y Fuentes (*Campamento*, 1931), Rafael F. Muñoz (*Vámonos con Pancho Villa*, Madrid, 1931; su excelente *Se llevaron el cañón para Bachimba*, en cambio, se publicó solamente en el 41, pero fue escrita varios años antes: Muñoz mandó el manuscrito a Espasa-Calpe en el 35 ó 36), Rubén Romero (*Apuntes de un lugareño*, 1932; *Desbandada*, 1934; *Mi caballo, mi perro y mi rifle*, 1936), José Vasconcelos (*Ulises criollo*, 1933; *La tormenta*, 1936) o Mauricio Magdaleno (*El resplandor*, 1937)—, aspecto este último del mayor interés para la narrativa histórica española (baste recordar la receptividad creadora de Valle-Inclán ante estos temas o la familiaridad que como reseñista de libros de autores americanos entre 1927 y 1930, durante su permanencia en *El Sol*, tuvo el mismo Sender).

Mención especial merece el caso del argentino Enrique Larreta,<sup>16</sup> muy conocido en los medios literarios de estos años, quien en *La gloria de don Ramiro* (1908)

vivificar su percepción de ese periodo de nuestra historia. Es entonces cuando, a mi modo de ver, Valle se acerca de nuevo al modelo galdosiano. Véase al respecto la intervención del narrador-historiador —muy literaria, por otro lado, como no podía ser de otro modo tratándose de una obra de Valle-Inclán— en la décima secuencia del libro octavo de *Viva mi dueño*.

Resulta tentador replantearse el modelo de novela histórica de Valle-Inclán que subyace en este ciclo a partir de ese escalonamiento de momentos privilegiados: 1) ubicación-interpretación histórica; 2) arranque de la imaginería a partir de un motivo estático (imagen de un espejo, daguerrotipo, referencia al costumbrismo periodístico, etcétera); 3) irrupción de los diferentes planos narrativos (protagonismo colectivo) en una secuenciación temporal de mínimo alcance: procedimientos esperpentizadores; 4) intrusión de un lirismo desgarrado que confiere a algunas escenas un *pathos* trágico.

<sup>15</sup> Marta Portal, *Proceso narrativo de la revolución mexicana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980, p. 139.

<sup>16</sup> Es inevitable referirse al conocido ensayo de Amado Alonso *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en «La gloria de don Ramiro»*, cit., donde el minucioso análisis de los procedimientos literarios de esta novela se enmarca en una revisión de las características y las carencias del género.

José Domingo Dueñas Lorente (*Ramón J. Sender [1924-1939]. Periodismo y compromiso*, Huesca, IEA, 1994, pp. 152-153) aporta una información interesante sobre la relación de la novela histórica de Sender *El Verbo se hizo sexo* (*Teresa de*

sienta las bases de una novela histórica que explora nuevas formas de expresión netamente modernistas, distinta a la de la tradición romántica o a la de planteamientos de tipo realista.

Por lo que al ámbito español se refiere resulta necesario establecer un inventario lo más minucioso posible de las novelas históricas que vieron la luz a lo largo de la Edad de Plata (una época, no se olvide, que mostró una rara receptividad hacia las incursiones literarias en el pasado histórico). Con el cambio de siglo, y al margen del modelo galdosiano de novela histórica, se aprecia una persistencia del género, y si Unamuno (*Paz en la guerra*, 1897) no volverá a insistir en él, el padre Luis Coloma lo cultivó entre 1895 y 1914, no resultando excesivo suponer que el extraordinario éxito de *Jeromín* (1903) debió de impulsar el género durante mucho tiempo, animando a otros autores de sensibilidades distintas a estas exploraciones del pasado. De la curiosidad que el pasado suscitaba dan fe las colecciones de divulgación histórica infantil o juvenil de la época o el extraordinario auge de la biografía más o menos novelada (a veces en forma de ensayo, como en el caso de Gregorio Marañón), que se extiende a autores tan innovadores como Rafael Cansinos-Assens, Ramón Gómez de la Serna o Benjamín Jarnés, por no citar las líricas evocaciones de un Azorín.

Volviendo a la novela de ambientación histórica, resultaría conveniente un rastreo sistemático de las colecciones de «novela corta» que tanto proliferaron a lo largo de casi toda la Edad de Plata —«El cuento semanal» (1907-1912), «La novela corta» (1906-1925), «Los contemporáneos» (1909-1916), «El cuento galante» (1913), «El cuento popular» (1914), «La novela de bolsillo» (1914), «La novela de hoy» (1922-1930), etcétera—, que, con tiradas que en algunos casos llegaron a los 300 000 ó 400 000 ejemplares y un amplísimo elenco de autores que abarca la práctica totalidad de los narradores españoles de la época, se presenta como un conjunto que, a pesar del predominio de cierto naturalismo y un tono entre erótico y decadente que tanto éxito tuvo en la década de los veinte, admite gran variedad de temas y enfoques y puede presentar muchas narraciones en la línea que nos interesa.

En un primer escarceo sobre fondos bibliotecarios los resultados parecen alentadores. Entre otros, podríamos destacar a autores tan diversos como E. Gómez Baquero, *Andrenio*, Sofía Casanova, Álvaro Retama, F. Fernández de Castillejo, M.

*Jesús*) con la obra de Larreta: «Resulta verosímil, a nuestro parecer, que la biografía anovelada de la santa fuera diseñada por Sender en años anteriores, tal vez durante la adolescencia, según confesó el autor a Charles Olstad y han recogido varios estudiosos. Ello justificaría que el escritor renegara de su novela muy tempranamente —después decidió sustituirla en sus *Obras completas* por *Tres novelas teresianas*— o explicaría además el influjo evidente, como bien ha señalado J. Rodríguez Puértolas, de *La gloria de don Ramiro. Una vida en la España de Felipe II* (1908), de Enrique Larreta, una de las lecturas preferidas de Sender en los tiempos en que trabajaba en *La Tierra* de Huesca (1919-1923), cuando «el modernismo —según el propio autor— en la prosa y en el verso estaba de moda con todos sus vicios decorativos. Parece probable, pues, que el momento de actualidad de que gozó la figura de Teresa de Jesús desde finales de la década de los veinte animara al autor a entregar a la imprenta la obra esbozada en su primera juventud, y ello al parecer sin una reelaboración suficientemente reposada por circunstancias no determinadas con certeza, según hemos anotado».

Hernández Villaescusa, Cristóbal de Castro, Hugo West (autor muy difundido en España —*Myriam la conspiradora*, escrita en 1926, fue reeditada en 1941—, de quien en alguna obra se habla de tiradas que suman 100 000 ejemplares), José Torral, Carlos María Noel (*La boda de don Juan* fue editada por Espasa-Calpe en 1927, aunque es probable que exista una edición anterior; viene precedida por un extenso y curioso prólogo de Ramón Pérez de Ayala sobre la novela histórica), Ramón Tenreiro, Luis de Oteyza, Diego de San José, el infatigable Rafael Pérez y Pérez, A. González Blanco, Eduardo Barriobero, algunos relatos de Benjamín Jarnés, Cristóbal María, Munariz Urtasum, Concha Espina, Alfonso de Ascanio, algunos relatos de J. M. Pemán que sería interesante relacionar con su teatro histórico de la década de los 30 (*Doña Sol*, *Doña María la Brava*), Eduardo Granada o Carlos Soldevilla, que si en 1927 había escrito una novela de aventuras de ambientación histórica —*Aventuras de un aprendiz de piloto*— en 1936 publicará en catalán una novela cuyo título es expresivo: *Los años turbios. 1930* (se reeditó en castellano en 1945). A este muestrario se podría sumar una obra de Carmen de Burgos, *Colombine*, que tiene por título *Amadís* (sin fecha de edición, como tantas otras), novela de reelaboración de un tema literario, más que histórica, que en 1938 será objeto de otra curiosa novela de idéntico título y orientación falangista debida a la pluma de Ángel M. Pascual.

A estas obras, además, habría que añadir aquellas que sin ser propiamente novelas históricas ni intentar abordar la época contemporánea con plena conciencia de su dimensión histórica, plantean de modo explícito ficciones ubicadas en un pasado más o menos reciente donde la presencia de personajes, castas y clases sociales, códigos ideológicos, etcétera expresan un claro sentido histórico. La lista, entonces, podría alargarse de modo notable, lo que no haría sino confirmar la problemática y necesaria relación que se establece entre novela e historia, más allá de los límites demasiado restrictivos de un género o subgénero determinado.

Este es el contexto de género o modalidad narrativa en el que va a ver la luz la primera novela de Ramón J. Sender —la más importante de las llamadas *novelas de África*—, *Imán* (1930), aparecida en un momento decisivo por lo que a la historia española se refiere y cuando dicha sensibilidad literaria exhibe una salud envidiable: nada menos que cuatro obras que tratan total o parcialmente sobre la guerra de Marruecos (*El bloqueo*, de José Díaz Fernández; *La barbarie organizada*, de Fermín Galán; *Tragedia proletaria*, de Manuel Perera, y *Los caimanes*, de Manuel Ciges Aparicio), la que será la última novela del ciclo inacabado de Valle-Inclán, *El ruedo ibérico*, y los octavo y noveno título de la extensa obra de Alfonso Danvila a que nos hemos referido antes (*El tratado de Utrecht*, marzo de 1929, y *El triunfo de las lises*, fechado en octubre de 1931; la décima y última obra —*Aún hay Pirineos*— terminará de escribirse en un momento mucho más dramático, precisamente cuando se edite *Míster Witt en el Cantón*: abril de 1936).

No es un capricho del azar si un momento tan emblemático como el año previo a la proclamación de la Segunda República supone una revitalización del género: las razones son varias, pero todas tienen en común esa dialéctica entre novela y

realidad histórica que pocas veces habrá alcanzado una intensidad similar. Y es que 1930 constituye un hito, no solamente en el proceso histórico y social español sino también en el literario e ideológico.

\*\*\*

El contexto histórico en que se inscriben las obras citadas es muy complejo. José-Carlos Mainer, en su conocido estudio *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, es el autor que de una manera globalizadora mejor ha logrado imbricar la diversificada producción literaria de estos años con la herencia cultural inmediata y el conjunto de circunstancias socio-históricas en el seno de las cuales van a ver la luz.

Al conjunto de factores propios del periodo histórico inmediatamente anterior habrá que añadir, a partir de 1931, los que se producirán como consecuencia de la andadura del nuevo régimen republicano —algunos de ellos acuciantes—, así como el ascenso del fascismo internacional. La formación de un amplio frente antifascista, con profusa participación de intelectuales de ideologías diversas, fue responsable de la aparición de una vasta producción periodística y literaria en la que cabe incluir no solo parte de los escritos del Sender de estos años sino también, creemos, una novela como *Míster Witt en el Cantón*.

La pregunta que hay que hacerse es esta: ¿existe o es perceptible en la literatura española de la década de los 30 una tendencia que implique por parte de los autores una mayor conciencia histórica, y que obligue a redefinir la función que la obra literaria tendría en el seno de la sociedad a la que va dirigida? La respuesta es afirmativa, tanto como lo es la relevancia en todos los órdenes de una evolución que solo resultaría truncada, como tantas otras cosas, por la guerra civil. Parece inexcusable, por tanto, bosquejar los aspectos más notables que configuran un cambio de perspectiva en la literatura española que sin ningún rubor se puede calificar de histórico, y que engloba tanto a autores como a lectores, a apertura temática de las obras literarias como a una nueva y radical sensibilidad frente a los problemas y posibilidades que la nueva coyuntura era capaz de suscitar.

De manera algo más que simbólica, creemos, hace arrancar Víctor Fuentes<sup>17</sup> esa nueva actitud de la literatura española: «Es Antonio Machado quien primero anuncia, en 1919, la llegada de una nueva civilización y, por consiguiente, de una

<sup>17</sup> Víctor Fuentes, *La marcha al pueblo de las letras españolas*, pról. de M. Tuñón de Lara, Madrid, Ediciones de la Torre, 1980, pp. 49-50. En una nota a pie de página, referida a la cita de Machado, puntualiza el autor: «En su tan citado prólogo a la reedición de *Soledades, galerías y otros poemas*, 1919 es una fecha clave en la que se inicia la escisión en bloque de los intelectuales españoles hacia la izquierda proletaria. En este año la revista *España*, aliadófila durante la Primera Guerra Mundial, publica un número dedicado a la revolución rusa, lo cual puede señalar el paso a la izquierda revolucionaria de los intelectuales que formaban su cuerpo de redacción, Araquistáin, Álvarez del Vayo, Núñez de Arenas. También en este año se publica la revista *La internacional*, destinada a defender a la revolución soviética y propagar sus conquistas y su pensamiento revolucionario».

nueva literatura: *Pero amo mucho más la edad que se avecina y a los poetas que han de surgir cuando una tarea común apasione las almas*».

Casi inmediatamente después, en 1921, el momento culminante de la guerra de África —la «catástrofe de Annual»— va a marcar a toda una generación de jóvenes intelectuales españoles que años más tarde, en pleno periodo republicano, tendrán un protagonismo destacable en nuestras letras (de «98 de la nueva generación», califica Víctor Fuentes la repercusión que tuvieron entre los jóvenes intelectuales aquellos acontecimientos). Las novelas de la guerra de África a las que antes nos hemos referido parecen iniciar en la novela española —y más concretamente en la novela histórica, si consideramos a estas obras como tales a pesar de la escasa década que separa su publicación de los eventos que evocan— una nueva etapa marcada por la apertura del espacio de la novela a nuestra más comprometida historia contemporánea, precisamente lo que la generación anterior no pudo o no fue capaz de hacer a propósito de la guerra de Cuba o de los momentos más dramáticos de las luchas sociales. Lo cierto es que a partir de la aparición de estas obras, y durante los años de la República, la narrativa va a tratar con cierta asiduidad temas candentes por sus implicaciones sociales y políticas, y ello desde perspectivas ideológicas diferenciadas.

El tema de la guerra de Marruecos fue abordado desde perspectivas distintas, y lo mismo puede decirse de las novelas que entre 1932 y 1935 harán lo propio con el tema de la revolución. Con respecto a estas últimas, y por lo que a los escritores de izquierda se refiere, el marco literario de referencia tal vez haya que buscarlo en esa narrativa soviética tan divulgada desde 1926 y en la novela hispanoamericana, en particular la mejicana. Pero, en autores como Sender —tan imbuido aún de ideas anarquistas, aunque en pleno viraje hacia las posiciones del Partido Comunista—, el tema de la revolución es abordado con gran originalidad literaria. *O. P., Siete domingos rojos* y *La noche de las cien cabezas* (sin olvidar *Viaje a la aldea del crimen*, aunque no pueda considerarse en sentido riguroso una novela) forman un conjunto en donde las técnicas de la novela social se combinan con técnicas narrativas decididamente innovadoras, casi cinematográficas, con enfoques alegóricos y en las que un sólido entramado mítico-poético encuadra unos planteamientos ideológicos más complejos de lo que pudiera parecer.

El caso de Sender, de todos modos, es excepcional, y no hay que esperar un tratamiento literariamente tan eficaz en autores como Joaquín Arderius, Ángel Samblancat o César Arconada. Con planteamientos ideológicos muy distintos abordarán también el tema de la revolución autores como González Anaya (*Las vestiduras recamadas*) y Alberto Insúa (*Ha llegado el día*), lo que equivale a una doble valoración de unos hechos históricos concretos —la quema de iglesias y conventos en Málaga en 1931— que va de las posiciones antirrepublicanas del primero hasta los planteamientos liberales del segundo, de acuerdo con Fulgencio Castañar.<sup>18</sup> Un caso que roza el

<sup>18</sup> Fulgencio Castañar, *El compromiso en la novela de la II República*, Madrid, Siglo XXI, 1992, p. 141.

paroxismo lo encontramos en *El terrorista* de José María Carretero, el *Caballero Audaz*, en donde una combinación de incapacidad narrativa y de ingenuo maniqueísmo prolonga en 1933 las energías de un autor que había atacado muchos años antes a Vicente Blasco Ibáñez con la artillería más burda del pensamiento reaccionario español.

Estos casos que hemos citado constituyen una muestra de esa «novela de conciencia histórica» que irrumpe en el panorama literario de los primeros años republicanos. Que esta apertura hacia la realidad social e histórica más comprometida conlleva una nueva relación autor-lector parece por encima de toda duda. Pero, volviendo a la pregunta anterior, cabría ahora prolongarla así: si la expresión de esa conciencia histórica es evidente en la novela de la II República, ¿cómo afecta o se manifiesta en el caso particular de la novela histórica?; ¿constituyen las «novelas de África» un caso aislado, justificable por la inmediatez de los hechos que narran?; ¿resultaba posible en las novelas históricas mantener esa nueva relación que las recientes novelas sociales y testimoniales habían logrado establecer con sus destinatarios, de acuerdo con la voluntad de sus autores? Más que una posible respuesta nos interesan las preguntas en sí. No es fácil concluir una respuesta que sea capaz de englobar los múltiples ejemplos que en este periodo podrían citarse de esta modalidad literaria, excepto tal vez en el caso un tanto degradado de las novelas históricas en clave.<sup>19</sup> Lo cierto es que las novelas históricas siguieron publicándose en estos años tan intensos, lo que demuestra que de una manera o de otra eran capaces de encontrar a sus lectores. Lectores que debieron de ser muy distintos, según se tratase del último Valle-Inclán (*El ruedo ibérico*); de un Sender que en 1932 era capaz de vindicar a santa Teresa en una obra que al mismo tiempo revisa en términos elogiosos la figura de Felipe II (*El Verbo se hizo sexo*); de Alfonso Danvila, que se aprestaba a culminar su vasto proyecto en torno a la guerra de Sucesión y en cuyas páginas se entrecruzaban de manera turbadora el pasado y las sombras del presente español; del muy tradicionalista Ricardo León (*Bajo el yugo de los bárbaros*); del P. González Gallego (*Un abrazo histórico*), o de José Mesa Ramos (*La isla de la paz y de la guerra*), por no citar al prolífico Rafael Pérez y Pérez (*El válido del rey*, *La bastarda del Condestable*, *Los cien caballeros de Isabel la Católica*, etcétera), que seguía combinando en estos años la técnica del folletín con el inmovilismo nostálgico más exacerbado.

Lo cierto es, repetimos, que las novelas históricas siguieron publicándose y tuvieron sus lectores. Y preferimos decirlo así, en plural, ya que bastan unos pocos ejemplos como los aducidos para demostrar hasta qué punto este subgénero tan

<sup>19</sup> Mercedes Díez Picazo, en «*Mister Witt en el Cantón*, de Ramón J. Sender» (trabajo de investigación bajo la dirección del profesor J. M. Jover presentado en la Universidad Complutense de Madrid), es quien ha ido más lejos en el intento de analizar la novela cantonal de Sender en tanto que novela de clave, con resultados sorprendentes (aunque no parece negar otras aproximaciones). En el «Boletín de Estudios Senderianos» de la revista *Alazet* apareció una síntesis de este trabajo, y en 2001 se publicó una comunicación con el título «*Mister Witt en el Cantón*, de Ramón J. Sender, novela en clave (latencias de la Segunda República)», en José Domingo Dueñas (ed.), *Sender y su tiempo, crónica de un siglo. Actas del II Congreso sobre Ramón J. Sender (Huesca, 27-31 de marzo de 2001)*, Huesca, IEA, 2001. La singularidad y significación de esta novela, en todo caso, creemos que hay que buscarlas en otra dirección.

aparentemente definido podía incluir en los años 30 variantes tan distintas que apenas si guardan una mínima semejanza entre sí. Más que de la novela histórica, pues, habría que hablar de las novelas históricas.

\*\*\*

Tras el bienio azañista, la vuelta al poder de las derechas y muy en particular el fracaso de la revolución de octubre y la represión posterior van a marcar de manera profunda a los intelectuales españoles. Visto con cierta perspectiva, da la impresión de que en 1934 termina un corto periodo de las letras españolas aureolado por la figura del intelectual como referencia colectiva, dominado más bien por los escritores de izquierda y marcado por cierta euforia y una fe entre risueña y confiada en el poder del texto literario, que no excluirá una profunda crispación. En el periodo siguiente, entre 1935 y 1939, el compromiso se intensificará, pero la angustia que subyace en obras, autores y lectores, las incertidumbres históricas y el sombrío panorama internacional configuran una página de características muy distintas.

Lo cierto es que la polarización de los intelectuales españoles a partir de 1934 en campos ideológicos opuestos va a estar a la altura de lo que ocurría a nivel mundial, y la pujanza del fascismo internacional va a definir posicionamientos cada vez más combativos. Esto, y las siniestras esperanzas que desde perspectivas ideológicas opuestas —como ha recordado José María Jover— se depositaban a veces en una guerra civil «salvadora», acaso inevitable cuando no deseable. El propio Sender había sido muy claro al respecto, ya en fecha tan temprana como 1932: «Si la revolución ha de ser la guerra civil —yo no lo veo de otra manera—, hace falta una disciplina de ataque».

Todo ello va a coincidir, curiosamente, con un nuevo cambio en las preferencias de los lectores: la novela deja de ser un género solicitado, siendo sustituida por el libro de ensayo económico, social o político.<sup>20</sup> Para muchos intelectuales de izquierda 1935 va a ser un año de talante muy distinto a los anteriores, acosados por una censura que impondrá un ritmo menor y más cauteloso a sus manifestaciones críticas.<sup>21</sup> En ese compás de espera, en el momento en que se está consolidando un amplio frente antifascista tanto en la escena española como en la internacional, la

<sup>20</sup> «En las páginas de *El Sol* (9 de mayo de 1934, p. 7) dedicadas a la feria del libro de aquel año, se nos dice que los libros que tienen más aceptación son los de sociología, cuestiones económicas (se vive en el mundo una aguda crisis económica) y libros doctrinarios. Hay una gran preferencia por las obras documentales que se refieren a problemas vivos, con detrimento de las novelas. De estos reportajes, los de la vida soviética continúan ocupando lugar prominente [...] Los libros políticos consiguen ahora las tiradas que tuvieron en los años 20 las novelas eróticas. [En la feria del libro del año siguiente, 1935]: Se nos dice que los *stands* dedicados a publicaciones de tipo doctrinal no apasionan tanto como el pasado año (*El Sol*, 6 de mayo de 1935), suponemos debido a un lógico desgaste en el interés, que también se dio en 1932, y la recesión política con las derechas en el poder. En los géneros literarios continúa la decadencia de la novela, y el interés por el libro documental y de materia socio-histórica y se inicia un periodo de exaltación de la poesía» (V. Fuentes, *op. cit.*, pp. 45-46).

<sup>21</sup> «Después del levantamiento de Asturias se abrió, para toda la izquierda intelectual, un periodo de silencio obligado, debido a la suspensión de garantías, que duró prácticamente hasta enero de 1936» (J. Bécarud y E. López Campillo, *Los intelectuales españoles durante la II República*, Madrid, Siglo XXI, 1976, p. 124).

literatura parece tantear en direcciones diversas: obras como *La casa de Bernarda Alba*, de García Lorca, o el *Juan de Mairena* machadiano, que se publicará ahora en las páginas de *La Libertad*, expresan cada una a su manera la respuesta de sus autores a una atmósfera amenazante e incierta.

Y este es el momento en que Sender, tal vez contra toda previsión, decide recurrir a la ficción y dar forma a sus propias incertidumbres y angustias (pero también a sus convicciones más profundas) a través de una novela histórica que solo difícilmente podía conectar con unos lectores sometidos a las presiones y urgencias de la nueva situación. ¿Era la novela histórica en estos momentos álgidos un género que pudiese interesar —en el sentido de implicar— a unos lectores en busca de claves que les orientasen o les reafirmasen en una coyuntura semejante? Dejemos la pregunta formulada en estos términos, ya que la respuesta dista mucho de ser evidente. Todo depende de lo que consideremos que podía ser o llegar a ser la novela histórica en aquellos años (y, sobre todo, de lo que podían considerar al respecto los lectores de 1936), de cuáles eran sus posibilidades y limitaciones más allá de los hábitos de lectura o los prejuicios estéticos. Estamos de nuevo en el campo de la teoría de la novela, y, eventualmente, en el de la sociología literaria.

*Míster Witt en el Cantón* fue escrita entre el 2 y el 25 de noviembre de 1935, según reza el manuscrito. En los últimos días del año obtuvo el Premio Nacional de Literatura, y unos meses más tarde, poco antes del inicio de la guerra civil, salió al encuentro de sus lectores.

### III

José María Jover ha estudiado detenidamente la relación entre novela e historia a propósito de *Míster Witt en el Cantón*. Destaca así, en primer plano, el valor de referencia dominante de un libro publicado en 1930 por Antonio Puig Campillo, *El Cantón murciano*, y perfila en numerosas ocasiones una interpretación de estos desajustes en el sentido de dotar a personajes y situaciones de valores simbólicos que condicionan fuertemente la narración.

A cuatro órdenes distintos responderían los principales desajustes:

1. Desajustes de cronología.
2. Inexactitudes relativas al uso de topónimos, u omisiones significativas.
3. Desajustes por omisión de hechos históricos importantes (lectura selectiva por parte de Sender del libro de Antonio Puig Campillo), o alteraciones significativas.
4. Notoria falta de sintonía entre novela e historia referente a la caracterización de algún personaje histórico.

Los desajustes cronológicos entre la novela y los hechos históricos narrados principalmente por Puig Campillo tal vez son, a nuestro modo de ver, los que tienen mayor trascendencia en cuanto que afectan a la estructura misma de la trama novelesca (y en algún caso a la misma *fabula*, como veremos).

Habría que citar en primer término aquellos que son obvios y que forman parte del bagaje más elemental del género. Por ejemplo, la descripción de la batalla naval del cabo de Palos, en la que Sender sintetiza en una sola jornada lo que tuvo lugar en dos (días 13 y 14 de agosto), pequeña inexactitud que impediría una dispersión novelesca capaz de traducirse en pérdida de intensidad narrativa. Pero al hilo de esta escena contemplada por Jorge Witt desde su «atalaya», y en nota al pie de la página 363, el profesor Jover va más allá:

[...] Por lo demás, no es esta la única, ni aun la principal, licencia novelesca utilizada por Sender para construir la espléndida escena del balcón de míster Witt que nos acaba de ser narrada, ya que, al parecer, no hubo bombardeo alguno de la plaza en el atardecer del 13 de agosto por parte de los barcos de Lobo [...]. Es evidente que Sender «necesitaba» el efecto de las granadas para graduar las reacciones, tan cuidadosamente analizadas, de Milagritos y de míster Witt.

Sentido diferente al puramente compositivo de una escena compleja tiene, con toda probabilidad, la alteración de la fecha del fusilamiento de Froilán Carvajal, «cinco años antes». Froilán Carvajal murió en octubre de 1869, tres años antes de la proclamación del Cantón; al adelantar la fecha de su muerte Sender la hace coincidir con la de la revolución del 68, permitiendo que su ejecución se beneficie de un aura que conectará y reforzará la propia de la revolución cantonal del 73, puesta por Sender «bajo la advocación de la primavera», tal como dirá el profesor Jover.

Esta última variante nos conduce a la que sin duda será la más importante de todas: el desajuste entre la cronología novelesca y la histórica referente al triunfo de la revolución cantonal. Al margen de aspectos menores (manifestación ante el ayuntamiento de Cartagena o insurrección de la escuadra), Sender sitúa en el capítulo v la llegada a El Hondón de Paco *el de la Tadea* en nombre de la revolución, transmutando el tiempo cíclico de las Cruces de Mayo en tiempo histórico; por otro lado, el final del capítulo anterior (el iv, *Mayo*) presencia la izada de la bandera turca en lo alto del fuerte de Galeras. Ambos hechos (dos capítulos sucesivos que afluyen a un final cronológicamente idéntico: curiosa utilización del tiempo interno del relato) proclaman en la novela el triunfo de la revolución cantonal. Ahora bien, como es sabido, el Cantón se proclamó el 12 de julio (con la escena histórica de la bandera turco-federal).

La manipulación cronológica llega más lejos aún, afectando a la relación *trama / fabula*:<sup>22</sup> en efecto, el fin del capítulo iv deja a míster Witt en el mes de mayo contemplando con sus gemelos la bandera turca en lo alto de Galeras, y —tras el inciso del tiempo cíclico— las primeras páginas del capítulo vi (*Julio*) nos muestran a Jorge Witt, lleno de un «regocijado optimismo», de nuevo contemplando la bandera turca en lo alto del fuerte; cuando tres páginas más tarde el ingeniero observa

<sup>22</sup> Utilizamos la terminología de acuerdo con Umberto Eco, *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1999, 4ª ed.

que una mancha de sangre ha borrado los distintivos turcos, convirtiendo al fin el lienzo rojo en la bandera federal, comprendemos que el narrador ha «anulado» poéticamente el mes de junio y ha situado bajo la influencia de una primavera mítica el estallido de la revolución cantonal (12 de julio). Esto equivale a decir que, narrativamente, el día del triunfo de la revolución (*trama*) se ubica de manera simultánea (*fabula*) en el mes de mayo (caps. IV y V) y en el mes de julio (cap. VI), y en los dos casos (*fabula*) bajo la presencia de esa primavera que enardece a Milagritos y a los revolucionarios y desazona a míster Witt.

José María Jover, que insiste justamente en la utilización simbólica de la primavera para subrayar el sentido profundo de toda revolución, califica de «licencia novelesca» el procedimiento del novelista (por cierto, solo una vez utiliza el profesor Jover el término *mito* —«el mito de la primavera»—, prefiriendo el de *símbolo*).

Por lo que a nosotros se refiere creemos que hay que poner el mayor énfasis en ese doble desajuste *trama / fabula y novela / historia*, ya que aquí sí se puede utilizar sin reservas el calificativo de «realismo mágico» para referirse al tipo de novela histórica que cultiva Sender (tal como propuso ya en 1968 Francisco Carrasquer).<sup>23</sup> La conjunción realismo mágico / realismo convencional se produce a través de un sutil escalonamiento en el capítulo VII (segundo capítulo que transcurre en el mes de julio), gracias de nuevo a la dialéctica narrador / Witt que acaba por encuadrar los hechos en la estación del año que les corresponde.

En otro orden de cosas, hay una omisión toponímica que produce cierta perplejidad. Me refiero al hecho de que no se dé relevancia a la participación del enclave minero de La Unión al tiempo que se destaca la de los campesinos de El Hondón, históricamente mucho menos importante. Ya me he referido al interés de Sender por vincular al mundo campesino a un proceso revolucionario que fue esencialmente urbano (sin duda operando en el doble plano 1873/1935), pero la omisión de La Unión es significativa en el sentido de evitar una identificación excesiva por parte del lector entre la revolución cantonal y la revolución de Asturias de 1934, marcada por el protagonismo de los mineros. Es evidente que la intencionalidad de la obra va por otros derroteros.

Resumiendo, pues, puede decirse que tanto por lo que respecta a la cronología de los hechos «externos» como a topónimos, selección u omisión de hechos y manipulación literaria de personajes reales Sender subordina la crónica histórica a la ficción novelesca, organizando esta de modo que permita una dirección interpretativa determinada. El tratamiento del tiempo en la novela (combinación del tiempo interno *trama / fabula*, tiempo cíclico, tiempo psicológico de Witt y tiempo «externo» alterado en la línea del «realismo mágico») es ejemplar y muestra bien a

<sup>23</sup> Francisco Carrasquer, «*Imán*» y la novela histórica de Sender, Londres, Tamesis Books, 1970. Una revisión muy interesante y ampliada del problema la encontramos en el estudio introductorio a su ed. de *Imán*, Huesca, IEA, 1992.

las claras las diferencias entre las novelas históricas de un Galdós o Danvila y las de Sender, por poner ejemplos más o menos contemporáneos. Estos principios compositivos no constituyen una finalidad en sí mismos, sin embargo, tal como venimos diciendo. Supeditados a un plano mítico-poético omnipresente, apuntalan y autorizan una intencionalidad de la obra de diferente signo.

Con las claves interpretativas puntuales ocurrirá otro tanto, y así, por ejemplo, una vez cumplidos los requisitos de verosimilitud literaria el problema federal pasa pronto a segundo plano, la excesiva identificación de la experiencia cantonal con la revolución de Asturias es cuidadosamente evitada por el autor y, en líneas generales, de las claves históricas puntuales solo acaban destacando aquellas que poco a poco demuestran su vigencia al formar cuerpo y sustancia medular con ese **eje Witt / Cantón que vertebraba la novela, reconduciendo segmentos narrativos y claves interpretativas de menor autonomía que van eclipsándose progresivamente. Permanecen, sobre todo, aquellas que combinan antilimperialismo decimonónico y sensibilidad antifascista contemporánea en la línea de lo que George Lukács<sup>24</sup> teorizaba como nuevo jalón de la novela histórica, el «humanismo democrático» cultivado por autores como Romain Rolland, Heinrich Mann o Lion Feuchtwangler.**

Es por todo esto por lo que conviene volver a centrar la atención en Jorge Witt, ya que en su compleja personalidad radica simbólicamente aquello que el joven Sender condenaba sin paliativos. Un personaje del que se ha dicho que constituye el primero plenamente logrado salido de la pluma de Sender —ni el Viance de *Imán* ni los protagonistas de *O. P.* y *Siete domingos rojos* tendrían un espesor semejante, y no digamos la figura del Rano de *La noche de las cien cabezas* o incluso Teresa de Ávila en *El Verbo se hizo sexo*—. Al enfrentarse a la figura de Jorge Witt, es la naturaleza dinámica de los grandes personajes senderianos y de las situaciones en que se ven inmersos lo que debemos tener en cuenta si queremos comprender la relación entre la pareja protagonista y la revolución cantonal —relación que se ramifica, organizando el texto—. Porque mister Witt es un tráfuga. Y el tráfuga es, por definición, un personaje esencialmente dinámico.

Ya nos hemos referido en otro momento a la ambigüedad del título de la novela: *Mister Witt en el Cantón*. Más allá de un cierto sabor costumbrista que la temprana aparición del protagonista no desmiente, la evolución de los acontecimientos históricos y del propio personaje van proporcionando muy pronto un nuevo sentido a ese binomio Witt / Cantón anunciado desde el encabezamiento. Los dos polos se definen merced a una oposición cambiante y dosificada de tipo amor / odio o atracción / repulsión, configurando un generoso eje actancial que acaba por enseñorearse de todo el discurso narrativo (hasta el punto de que la relación puramente sentimental Witt / Milagritos o Milagritos / Froilán / Colau, la oposición ideológi-

<sup>24</sup> George Lukács, *Le roman historique*, París, Payot, 1977 (2ª ed.), cap. IV.

ca Witt / Antonio Gálvez, etcétera dependen literariamente de ese eje y solo adquieren verdadero relieve si aceptamos su vocación subsidiaria y su relativa falta de autonomía narrativa). Jorge Witt, por tanto, se convierte en la unidad de medida de la visión senderiana de la revolución cantonal: su conciencia analítica, su subconsciente atormentado, su deleznable modo de actuar cobran ahora su más profundo valor de referencia negativa. Y, a la inversa, la revolución cantonal es el parámetro que permite que todo lo que Sender proyecta en su complejo personaje acabe siendo mensurable para el lector atento —mensurable en una lectura creativa para el lector y para el crítico, quiero decir—. A la acción propia de los acontecimientos colectivos manipulados por Sender se oponen la acción y el mudable discurso interior de Jorge Witt, y la evolución de ambos permite al autor escenificar y dar sentido a una problemática contemporánea que a mitad de los años 30 era acuciante.

Ahora bien, esa oposición Jorge Witt / Cantón no se puede desvincular de un planteamiento más amplio que constituye el sustrato de su obra narrativa y de buena parte de sus procedimientos literarios, y que implica una intensa intertextualidad relativa a los propios escritos y una minuciosa intratextualidad en cada una de sus novelas a considerar:<sup>25</sup> un vasto sistema de vasos comunicantes. En el caso de la novela histórica, además, una especial atención a los dos polos pasado / presente que la configuran,<sup>26</sup> permitiendo que ese amplio dispositivo formativo se concrete y requiera una interpretación contextualizada e ideológica.

Precisamente por su condición de tráfuga Jorge Witt es clasificable en términos de estricta pertenencia a una cultura nacional: conocemos sus orígenes y sus convicciones iniciales, pero las circunstancias que le impone su contacto con la Cartagena cantonal harán de él un atormentado e indeciso espectador que —eternamente en el umbral, como nos recuerda el narrador— decide al fin pasar a la acción con el sabotaje de la fragata *Tetuán*. Bastaría recordar este hecho para disuadirnos de la tentación de extraer conclusiones en clave geopolítica, como en algún momento sintió el propio Sender: decir que mister Witt puede entenderse como expresión de la neutralidad bri-

25 De sus novelas y de sus escritos teóricos, en particular del conjunto de artículos de 1930-1931 que posteriormente se publicarían con el título de *Teatro de masas* (Valencia, Orto, 1932). Estamos convencidos de que en las páginas de este libro escasamente citado se encuentran muchas de las claves para entender los principios compositivos de la obra novelesca de Sender, el sustrato del plano mítico-poético que subyace en tantas obras suyas y cuya función estructurante me parece innegable, e incluso su propia concepción de lo hispánico. Y nos permitiría comprender la modernidad de un Sender en el sentido que ya anunció Cansinos-Assens, o en los supuestos que eventualmente podía contemplar la «literatura de avanzada».

26 Claude-Edmonde Magny (prefacio a la edición francesa de *Le roman historique*, de G. Lukács, cit., pp. 2-3) insiste justamente en este aspecto de la novela histórica que Lukács no acaba de desarrollar: «En suite en tant qu'il la reflète et l'exprime, ce qui est son essence, son intention fondamentale, sa différence spécifique par rapport aux autres formes de roman. Il s'agit ici du rapport qu'il soutient *en fait* avec ce qu'il faut bien appeler la "réalité historique", supposant ainsi que celle-ci puisse être conçue comme existant "objectivement" à la manière du monde extérieur. Et ce rapport lui-même est double: il est d'abord de fidélité, de conformité, non seulement quant au détail, mais à l'esprit, au souffle. Mais il lui faudra en outre se raccorder avec le temps réel, et en particulier avec le présent, celui-ci faisant lui aussi partie d'une histoire qui n'est pas seulement faite de passé. [...] La distinction entre ces deux formes de relations du roman historique à l'histoire semble claire, ainsi formulée abstraitement —en réalité elle est beaucoup moins facile à observer dans l'analyse concrète de telle ou telle œuvre».

tánica ante la agresión de las potencias fascistas (la invasión de Abisinia por parte de la Italia de Mussolini, la premonitoria *no intervención* ante la guerra civil española...) es empobrecer su significado. Pero al mismo tiempo es decir algo que la novela se encarga de desmentir: el eterno espectador en que se convierte mister Witt tras pasa por dos veces el umbral, y las dos con connotaciones criminales; la pasividad que condena a muerte a Froilán Carvajal sería la primera, su responsabilidad en el sabotaje de la fragata *Tetuán* —hecho este último que en la crónica cantonal de Sender significa el final de la revolución y el de la novela, vale la pena recordarlo— la segunda. Y solo el primer caso puede enmascararse bajo la apariencia de una neutralidad filistea.

La naturaleza de personaje dinámico propia de Jorge Witt, evidente a lo largo de una evolución de carácter impredecible que mantendrá al lector en la incertidumbre hasta las páginas finales pero que en ningún momento resulta extraña a su lógica interna de personaje complejo, viene anunciada desde el capítulo IV de la novela: «Mister Witt amaba su pasado, pero solo amaba sin condición el que se encontraba entre la fecha de su nacimiento y su salida de Londres [...]. Después, su vida le resultaba un poco insegura, indecisa» (p. 220).

Ese antes y después que tiene su origen en el momento de su llegada a Cartagena divide en dos la biografía del personaje, marcada por su contacto con el sur y con la mujer en quien se condensa su capacidad de fascinación —esa Milagritos sobre quien su marido piensa que «no sabe llegar a la zona interior donde están mis recuerdos, mis sueños, mis claridades, mis nebulosas» (p. 222)—. Parece, pues, que la novela nos está imponiendo una clave de lectura (la del choque de mentalidades norte / sur) en la que ha abundado el profesor Jover.

Pero ya en el «Libro segundo» se intensifica la evolución del personaje, y sus aspectos más literales y decimonónicos nos conducen decididamente a un plano abstracto en el que la clave norte / sur deja de percibirse en tanto que oposición cultura victoriana / cultura mediterránea (ahí están el periodista del *Times* y los Turner que la prolongarán, de los que Witt se desmarca explícitamente). A partir de este momento se privilegia una oposición ideológica que solo en un plano muy metafórico se refiere a aquella, oposición ahora entre una concepción de lo humano de carácter contrarrevolucionario y basada en un sentimiento de casta y de élite intelectual donde la influencia de Nietzsche y O. Spengler es notoria, según creemos, y un concepto de lo popular de indudable sabor izquierdista en el pensamiento español de los años 30.

Con sus inseparables gemelos, será el espectador que desde «la atalaya hogareña de su balcón» contempla impasible los acontecimientos bélicos que envuelven la corta historia de la Cartagena cantonal. Merece la pena reseñarse cómo ha continuado la metamorfosis literaria del balcón hasta convertirse en esa irónica «atalaya hogareña» (pero también sórdida, con connotaciones de arquitectura militar) que subraya la nueva personalidad de Witt del segundo *monólogo fáustico* y pasa por fin a la acción en el «Libro tercero».

Será en este segundo monólogo cuando la identificación de su pretendida superioridad con una concepción autoritaria de la sociedad es total —de su superioridad y de todo lo que esta posición preeminente conlleva: la distancia entre lo ideológico y lo filosófico es siempre mínima en Sender—. Ante la escuadra centralista, reflexiona:

[...] Míster Witt celebraba la posibilidad de que la escuadra leal destruyera a los revolucionarios. *Veía en ella la autoridad constituida, la inteligencia, la serena razón, que está por encima de cualquier embriaguez idealista y mística. Míster Witt, que al principio creía amar lo espontáneo, iba viendo que su naturaleza lo empujaba hacia lo complejo, lo artificioso y lo falso, porque en ellos actuaba más limpiamente la inteligencia. Porque lo intelectual era más puro allí. Míster Witt quería ayudar a los revolucionarios. Veía en ellos algo de la hermosura y la sencillez de Milagritos. Pero él, míster Witt, tenía que estar por encima de todo esto, señorearlo con su serenidad, su agudeza, su sentido total de las cosas.* (p. 357)

Y en el monólogo que precede a la destrucción de la urna se confirmará el plano más abstracto en el que se mueve nuestro personaje, por contraste con las obsesiones de míster Turner:

[...] «El carácter de míster Turner está formado sobre dos obsesiones —se decía—: la de la propiedad privada [...] y la de la obediencia burocrática. No son dos bases muy nobles, pero por cualquiera de ellas daría, si fuera preciso, la vida. *El mío, sobre la jerarquía social de la ciencia.* De una ciencia en la que yo he puesto... ¿qué he puesto yo?». Míster Witt reconocía haber comprometido nada más que su espíritu de asimilación para ordenar una serie de conclusiones empíricas. Y también estaba dando la vida (dedicando toda la vida) a esas conclusiones empíricas. *Estuvo contrastando todo aquello con la pujanza bárbara de aquellos caracteres, ebrios de... ¿de qué? De humanidad. Esa era la cuestión.* Míster Witt estuvo más a punto que nunca de desdeñarse a sí mismo, pero cerró su imaginación como un diafragma y se dirigió a la urna. La tomó en las manos, la levantó sobre su cabeza y la arrojó al suelo violentamente. (p. 371)

La distancia entre lo ideológico y lo filosófico es mínima en Sender: acabamos de verlo confirmado en estas citas, donde es imposible precisar dónde termina un plano y empieza el otro. Se podría añadir algo más: la distancia de ambos planos con el estrictamente literario es casi inexistente, de tal modo que el plano filosófico se definirá en buena medida gracias a una serie de oposiciones que prolongan el eje Witt / Cantón y que contemplan o expresan directamente el entramado mítico.

\*\*\*

En la literatura del siglo xx han sido numerosos los casos de obras literarias de relevancia en los que de modo destacado aparece como motivo temático, estructural o de enfoque ese trasfondo mítico tan enraizado en nuestra cultura (pero no solamente en ella, como es sabido) que conocemos con la denominación de «descenso a los infiernos». Este procedimiento conlleva siempre una referencia implícita al pensamiento mítico, y en ocasiones a la cristalización de este en obras literarias de tal importancia que actúan como estímulos creativos para la literatura posterior (*La divina comedia* o *La Odisea*, por ejemplo). Dentro de las variantes que presenta existe la posibilidad de que ese plano metafórico que dobla o subraya una

«situación límite» de la trama consiga poner en marcha un proceso de semiosis cultural que se autoalimenta, creando alternativas interpretativas que desbordan los límites habituales del realismo literario. Cuando esto ocurre (la primacía de algunas obras narrativas del siglo XX resulta clara, en este sentido) el procedimiento literario parece desarrollar toda su potencialidad y desembocar en una reflexión de gran calado que se justifica en la voluntad de explorar las fronteras mismas de lo humano: la brutal transgresión de los parámetros morales que hacen posible la existencia, la línea divisoria que separa la vida de la muerte distorsionando comportamientos y creando perspectivas insólitas, la locura como indagación del lenguaje más allá de la razón...

Dado que en algunas novelas esta «situación límite» es a la vez individual y colectiva —es decir, histórica—,<sup>27</sup> las obras así organizadas muestran una naturaleza de diagnóstico que no se puede ignorar. Es en este sentido en el que utilizamos la expresión «descenso a los infiernos».

El «Libro tercero» se iniciará con el paso a primer plano de toda una serie de personajes que representan en su conjunto a la sociedad de Cartagena, profundizando en una tendencia que imponían los dos últimos capítulos del libro anterior. Esta última sección de la novela va a mostrar una estructura interna que, dispuesta de manera cuidadosa, contrastará con la disposición irregularmente alterna de los planos Witt / Cantón propia de los dos libros anteriores. La estructura del «Libro tercero» muestra dos fases o aglomerados narrativos de extensión muy desigual: la primera abarca cinco capítulos —del XV al XIX—, prolongando la tendencia del final del «Libro segundo» en que la ciudad de Cartagena pasa a primer plano; la segunda fase, en cambio, tiene un carácter más lineal y conclusivo, y se refiere solamente a los capítulos XX y XXI, pudiendo considerarse como la prolongación y el cierre temático de todo aquello que, procedente de la fase anterior, había quedado suspendido en el ánimo del lector, protagonizado ahora por un mister Witt en pleno hundimiento moral. El sentido último de todo el conjunto no es otro que permitir la encarnación literaria de esa metáfora de gran alcance y origen mítico que es el «descenso a los infiernos», metáfora que aúna los planos individual y colectivo (el doble eje Witt / Cantón, como sabemos). De ahí que, si bien la primera fase debe su carácter a la preeminencia de lo colectivo, mientras que en la segunda domina la esfera de lo individual, la fusión de los dos planos es tan estrecha que de hecho resulta imposible desvincularlos, potenciándose mutuamente. Un ejemplo extremo de lo que venimos diciendo lo constituye el capítulo XVIII, en donde la acción se enmarca ya desde el principio en el «des-

<sup>27</sup> Esta visión literaria del pasado histórico como algo concluso (pero no unívoco) revela en lo inexorable de su desarrollo un sentido de lo trágico que realiza su posible significación, convirtiendo la novela histórica en una sostenida interrogación de ese pasado desde una sensibilidad contemporánea y un presente que lo recrea y lo interpreta (y al que indirectamente consigue, tal vez, iluminar). De ahí la necesidad de una reflexión humanista que parece connatural a las novelas de Sender y que muy a menudo se articula sobre un trasfondo ibérico: *Bizancio*, *Las criaturas saturnianas*, *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*...

censo» metafórico de la ciudad («A fines de octubre Cartagena era la ciudad asediada, herida, hambrienta, bajando los últimos tramos de la desesperación»), pero en el que al mismo tiempo se ubican el tercer y último *monólogo fáustico* y la escena de la confesión de culpabilidad de mister Witt a su esposa.

Los principales motivos temáticos e inflexiones de la *fabula*, pues, serían estos:

1. *Aparición del tema de la muerte* como expresión de radical afirmación de personajes o alternativas ideológicas y filosóficas: historia del *Aljecero*, la muerte-espejo de Milagritos, la muerte-aniquilación de Jorge Witt, la muerte y la afirmación de la vida en el narrador explícito, la muerte y la revolución en la historia de Antonio, el Calnegre... Si el «Libro primero» y parte del «Libro segundo» se organizan bajo el signo mítico de la primavera, el «Libro tercero» lo hará bajo la presencia igualmente mítica de la muerte. Pero en las últimas líneas de la novela reaparecerá el tema de la vida y su renovación, en brusca oposición con lo anterior, a través de la imagen del hijo que proyecta hacia el futuro la figura de Milagritos.

2. *Aparición del tema de la locura*, uno de los grandes motivos literarios de la novelística de Sender. Indisociable *ahora* del binomio muerte / vida, y en estrecha relación con algunos aspectos del apartado anterior, viene anunciado ya al final del «Libro segundo» en la premonición de Jorge Witt (cap. XIII), aparece vinculado en sus implicaciones con la figura del oráculo y adquiere fuerza inusitada con el personaje de *la Olesana* (caps. XVII y XVIII).

3. *Reaparición del plano mítico* con voluntad definitivamente globalizadora, auxiliado por el *espacio mágico*: si en el tercer y último *monólogo fáustico* (cap. XVIII) se intensifica la utilización de un lenguaje conceptual-mítico a través de Jorge Witt (que prolonga el registro de Antonio Gálvez en el «Libro primero»), adquieren ahora especial relevancia las connotaciones luz / sombra, la percepción del espacio urbano bajo la metáfora del laberinto (en conexión asimismo con el tema de la muerte y la figura de *la Olesana*, con su lenguaje mítico-poético), la dicotomía paraíso / infierno, la metamorfosis cromática del *espacio mágico*, etcétera.

4. *Expresión literaria y a múltiples niveles del tema de lo popular*, en sutil y compleja relación con los tres apartados anteriores. Aunque no se excluye en ningún momento la consideración sociológica e ideológica de los personajes (padre de don Eladio, su amigo el sacristán, doña Lupita, las monjas que desertan...), tendrá especial relevancia en este sentido la presentación como un todo indivisible de esa humanidad doliente que tanto protagonismo adquirirá desde el capítulo xv al xx, rechazada por un Witt presa de contradictorios sentimientos y vindicada en su profesión de fe por el narrador explícito.

5. *Definitiva proyección sobre el entramado de la fabula de este «Libro tercero» de la tensión erótica Witt / Milagritos*, verdadera reflexión sobre *Eros* y *Tanatos* a través de procedimientos narrativos que incluyen en su desarrollo la relación de Milagritos con Colau (epílogo y culminación amorosa de la vieja sombra de Froilán, pieza fun-

damental del campo semántico «Cantón»), y que sufre todo tipo de interferencias de los apartados precedentes.

\*\*\*

Dado que es imposible desarrollar mínimamente estos apartados, nos limitaremos a identificar los dos polos paraíso / infierno que acaban de estructurar el plano mítico. Será de nuevo la conjunción narrador / conciencia de Witt la que explicará este último polo en el tercer monólogo:

El bombardeo continuaba. Las ambulancias de Bonmatí pasaron precipitadamente. Las campanas tocaron otra vez a rebato. Cuando míster Witt *oía las campanas en un momento dramático de su propia intimidad recordaba aquel toque de agonía del campanario de Ibi*, la mañana en que fusilaron a Carvajal. Le rebotaba el desdén a míster Witt, sobre todo al recordar al muerto y relacionarlo con Milagritos y Colau. ¿El desdén? ¿Contra quiénes? No encontraba objeto concreto. Por eso cuando algo como la muchedumbre hambrienta del muelle le ponía ante los ojos *lo vil, lo sucio, lo deforme*, el espíritu de míster Witt sentía cierto desahogo. Porque míster Witt, después de quemar las cartas, después de destruir la venda, se estaba desdeñando a sí mismo. *Había llegado al último pedazo, allí donde se acaban las escaleras y comienza la trampa resbaladiza del caos*. Míster Witt comenzaba a ser míster Güi para siempre, sin remedio. Sentía que en el desdén de sí mismo acabaría por fundirse con todo aquello tan *primario* y tan despreciado, que llegaría a quedar entre «todo aquello» como eso: *como míster Güi, o sea más abajo, más hondo que lo primario y lo elemental*. (p. 492)

Pero antes será el propio Witt quien irónicamente habrá identificado el otro polo de la dicotomía hablando con Turner («¿Y qué cree usted que harían? Míster Witt respondió sin dudar: —Una sociedad idílica. *Una especie de paraíso terrenal antes del pecado*», p. 371), o al borde de la aniquilación como personaje frente a su mujer:

[...] Estaba hermosa, pero su hermosura no era de las que detienen la mirada ajena en las superficies diciendo: he ahí lo perfecto. Era toda ella insinuación, cálida vaguedad. Cuando pasó por el vestíbulo tuvo miedo un instante. «Si me habla —pensó míster Witt— *me derrumbaré, caeré desde mi propia altura y me haré pedazos*. Seré yo lo que ella quiera». Pasó con miedo. *Milagritos era el animal, el pájaro, el ángel que mostraba mundos más allá del paraíso cristiano y perfecciones más lejanas y más altas que las de Dios*. ¡Y todo tan simplemente! ¡Tan torpemente! (p. 523)

Antes de que culmine el largo proceso que acabará con la revolución cantonal y la compleja personalidad de su espectador, el narrador asumirá su propia voz para vindicar el valor y la dignidad de la vida humana<sup>28</sup> (una vindicación que se realiza

<sup>28</sup> El profesor Jover —tanto en el estudio introductorio a la edición de Castalia como en «En el fondo de *Míster Witt en el Cantón*» (en *Sender y su tiempo, crónica de un siglo*, cit.), o en el reciente *Historia, biografía y novela en el primer Sender (1930-1936)* (Madrid, Castalia, 2002)— ha visto en este «discurso sobre la dignidad humana» la confirmación de una evolución íntima de Sender y de una intencionalidad en la obra de signo pacifista, así como un «añadido» en la novela que en cierto modo crea una distorsión respecto al discurso anterior. Con relación a este último punto disentimos del eminente historiador, considerando que la coherencia global del discurso narrativo y su cohesión estilística no sufren en ningún momento, culminando así esa dialéctica narrador / conciencia de Witt que tanta importancia tiene, según creemos. Respecto a los otros dos puntos, habría que matizar. El discurso humanista de Gálvez es compatible con una afirmación inequívoca —«Antonete creía en el certero instinto del pueblo. "Eliminará a los elementos dañinos y será él mismo quien salve el movimiento, si al final se ha de salvar"», p. 396— que casa mal con el supuesto pacifismo del Sender de 1935, y

explícitamente en contra de esa encarnación literaria del «hombre fáustico» spengleriano en que se ha convertido Jorge Witt, una concepción del hombre occidental que en palabras del pensador alemán —tan denostado por Sender— desembocaría en el «cesarismo»):

Los dos eran viejos; uno, lleno de achaques. En sus rostros había toda una historia de angustias y fracasos. *Pero amaban la vida, aunque fuera entre los muros del penal.* Y la amaban tanto como don Eladio, con todas sus esperanzas. Y para ellos la vida apenas representaba otra cosa que la corta brisa que les llegaba al corazón cada vez que respiraban. *Pero en el alma del más miserable hay muchas viejas epopeyas muertas, muchos poemas siempre vivos. En cualquiera de aquellos viejos alentaban todas las pasiones, los recuerdos, las ilusiones, los temores glosados por poetas y novelistas y almacenados, por ejemplo, en la biblioteca nacional británica. Esta idea hubiera sido muy difícil que la aceptara míster Witt.* (p. 479)

Cuando tras la plástica escena nocturna del hundimiento de la fragata *Tetuán*, presenciada por el ingeniero desde la «atalaya» en que se ha convertido el *espacio mágico* (y donde todos los objetos simbólicos parecen arder en torno a Witt, en sintonía con las aguas del puerto y el hundimiento del navío), la luz del día siguiente muestra la ciudad destruida, el narrador no dudará en señalar al protagonista como uno de los despojos («Míster Witt bajó a comprobar los destrozos producidos por el cañonazo la noche anterior. «Un poco más arriba —pensó—, y las primeras víctimas somos nosotros». *¿Pero no lo sería Witt, a pesar de todo?»*, p. 536).

La novela llega a su fin y no es necesario ya extenderse demasiado. Con la derrota de la revolución (sus definitivos enemigos, asociados en su discurso interior a la imagen de su mujer y a la rica significación del campo semántico *Cantón*) y la suya propia, tan solo queda ya la aniquilación total: el suicidio.<sup>29</sup> La coherencia del personaje ha llegado hasta el final. La demolición del complejo edificio de su perso-

la doble caracterización de Milagritos —la identificación con la acción humanitaria de Bonmatí y la no menor identificación con la revolución, radicalismo verbal incluido— expresa antes una actitud propia del humanismo antifascista del 35 que la definitiva aparición del «hermano lego».

En referencia a las atractivas tesis de Francis Lough sobre la identificación Gálvez / Sender y la distancia entre la figura del intelectual y la realidad de la revolución, creemos que también deben ser matizadas en el sentido de lo anterior: es la voz del narrador y la propia de Gálvez («No son momentos para utopías», p. 290) las que parecen imponer unos mínimos en el sentido del antifascismo militante ante el que se van eclipsando las puntuales claves interpretativas. Nuestro planteamiento considera que, por el contrario, el trasfondo de la novela cantonal no contempla como clave decisiva el fracaso de la revolución (el final desastroso estaba impuesto por la historia, desde luego) sino más bien el de una actitud vital y moral —expresable ideológicamente—, personificada por Jorge Witt, que en los años treinta Sender consideraba condenada a la muerte histórica.

<sup>29</sup> La idea del suicidio —entendida ahora como metáfora referida al plano ideológico y filosófico en que se mueven las reflexiones de Jorge Witt, y que conforman esa personalidad que terminará por desmoronarse— aparece ya insinuada en el capítulo XIV, justo al final del «Libro segundo». En efecto, apenas una página antes de que míster Turner defina la posición de Witt ante el proceso revolucionario en términos crudos, el narrador toma el pulso a la evolución ideológica del ingeniero: «Cuando Milagritos llegó a la casa se encontró a su marido en un estado de ruina moral lamentable. Hasta él habían llegado rumores del “triumfo” cantonal. Con Milagritos, sofocada, nerviosa, juvenil, entraba aquel triunfo por las puertas de su casa. *Míster Witt pensaba que las categorías que mayor firmeza y solidez habían adquirido, dentro de su conciencia, a lo largo de toda su vida, se desmoronaban bajo aquella turbia marejada de instintos. “La vida se está desdiciendo a sí misma”, se decía. Era una idea suicida*» (p. 435).

alidad ha sido completa, hasta el punto de que cuando Milagritos le exija imperiosamente el revólver y se deje conducir fuera de la ciudad, que al fin le ha abierto sus puertas, el tráfuga Jorge Witt no será sino una sombra, mero trasunto del personaje que fue. La novela concluye lejos de Cartagena, ya en el tren, perdiéndose el ingeniero junto a la mujer que lo acoge, en busca del hijo que tal vez lo redima: un resplandor de signo mítico en medio de la destrucción personal y colectiva, anunciado desde la escena de las Cruces de Mayo. La narración —coherencia y cohesión de planteamientos y materialidad literaria— se ha replegado sobre sí misma para a continuación abrirse hacia el futuro: Sender parece haber querido exorcizar así un fantasma de su tiempo y del nuestro.

Aferrado como nunca al más crudo egoísmo biológico, Jorge Witt, la admirable criatura de Sender, ni siquiera habrá podido beneficiarse del melancólico prestigio del perdedor.