

Réquiem por un campesino español:
summa narrativa de Ramón J. Sender

Patricia McDermott
University of Leeds

Ortega y Gasset, en su análisis de la impopularidad y antipopularidad del nuevo estilo vanguardista, resume las tendencias del arte del siglo XX —un juego puramente formal, esencialmente irónico, intrascendente— bajo el título célebre de *La deshumanización del arte* (1927).¹ En su conclusión, pronuncia la imposibilidad de volver hacia atrás y desafía al objetante a que insinúe «otro camino para el arte que no sea éste deshumanizador ni reitere las vías usadas y abusadas» (1011). Ya había rechazado la óptica de un arte que propusiera una doble mirada combinando «la preocupación de la realidad viva y la percepción de la forma artística» como «un arte bizco», ejemplificado por el arte del siglo XIX, condenado como «tal vez la máxima anomalía en la historia del gusto», según su proposición central: «Todas las grandes épocas del arte han evitado que la obra tenga en lo humano su centro de gravedad» (994).

La respuesta antielitista al reto orteguiano por parte de Ramón Sender se encuentra en su práctica y teoría de la novela antes de la guerra civil. Su propuesta de un realismo dialéctico al servicio de la revolución social

¹ *Obras de José Ortega y Gasset*, 2ª ed. corregida y aumentada, Madrid, Espasa-Calpe, 1936, I, pp. 981-1011 (referencias entre paréntesis en el texto).

EL LUGAR DE SENDER

logra su máxima formulación en el artículo que salió en la revista socialista *Leviatán* el 1 de mayo (día del Trabajo) de 1936, cuyo título, «El novelista y las masas», establece claramente su relación dialéctica con el autor de *La rebelión de las masas*:

El problema es éste: se identifica con las masas, no el que quiere, sino el que puede. Y descubre la esencia activa, el principio vital de la confianza de los hombres sencillos entre sí, el que tiene la razón acondicionada para ese análisis y esa interpretación. Uniendo nosotros ganglionariamente nuestra confianza a la de los demás hombres, ingresamos en la masa y somos parte de ella. La razón nos permitirá encontrar la esencia de esa confianza y abstraernos para traducirla en palabras. Las masas sabrán entender esas palabras como nadie, mejor que las academias, mejor que los cenáculos y los críticos de la burguesía. Ésa será nuestra gloria. Una gloria de solidaridad y utilidad.²

La gloria de don Ramón se realiza en la época de postguerra cuando, separado de las masas compatriotas, se reúne con ellas en espíritu en la composición de su *Réquiem por un campesino español*, pequeña obra maestra que consigue ese equilibrio entre forma y experiencia preconizado por el poeta Yeats en su búsqueda modernista de un arte integral: «blood, imagination, intellect, running together».³ En *Réquiem por un campesino español* técnicas modernistas se ponen al servicio de una fe humanista que sobrevive a la derrota, afirmando la trascendencia de la obra de arte en el sentido doble identificado por Ortega con respecto a la novela decimonónica: «[...] por su tema, que solía consistir en los más graves problemas, y [...] por sí mismo, como potencia humana que prestaba justificación y dignidad a la especie» (1009).

En el exilio Sender restaura el patetismo en la novela y resucita su misión salvadora de la especie en un momento crítico para la España franquista durante la guerra fría, mostrando por medio del texto que hay dos maneras de entender, desde el punto de vista de las dos Españas, la definición existencialista hecha por Ortega a raíz de la gran guerra mundial:

Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo. *Bene-fac loco illi quo natus es*, leemos en la Biblia. Y en la escuela platónica se nos da como empresa de toda cultura, ésta: «salvar las apariencias», los fenómenos. Es decir, buscar el sentido de lo que nos rodea.⁴

² Para la teoría de preguerra véase P. COLLARD, *Ramón J. Sender en los años 1930-1936. Sus ideas sobre la relación entre literatura y sociedad*, Gante, Rijksuniversiteit te Gent, 1980.

³ «Personality and the Intellectual Essences» (1906), ensayo citado por P. FAULKNER, *Modernism*, Londres, Methuen and Co., 1977, p. 11.

⁴ *Meditaciones del Quijote*, en *Obras de José Ortega y Gasset*, ed. cit., I, p. 13 (referencias entre paréntesis en el texto). En su «Meditación primera (Breve tratado de la novela)» ORTEGA declara: «De uno u otro modo, es siempre el hombre el tema esencial del arte. Y los géneros entendidos como temas estéticos irreductibles entre sí, igualmente necesarios y últimos, son amplias vistas que se toman sobre los vertientes cardinales de lo humano» (52).

Desde la perspectiva de la España errante, el Ortega de las *Meditaciones del Quijote* (1914) y su «crítica como patriotismo» resultan más simpáticos, como lo habían sido antes para Antonio Machado:

¿No es un cruel sarcasmo que luego de tres siglos y medio de descarriado vagar se nos proponga seguir la tradición nacional? ¡La tradición! La realidad tradicional de España ha consistido precisamente en el aniquilamiento progresivo de la posibilidad España. No, no podemos seguir la tradición. Español significa para mí una altísima promesa que sólo en casos de extrema rareza ha sido cumplida. No, no podemos seguir la tradición; todo lo contrario: tenemos que ir contra la tradición, más allá de la tradición. De entre los escombros tradicionales, nos urge salvar la primaria substancia de la raza, el módulo hispánico, aquel simple temblor español ante el caos. Lo que suele llamarse España no es eso, sino justamente el fracaso de eso. En un grande, doloroso incendio habríamos de quemar la inerte apariencia tradicional, la España que ha sido, y luego, entre las cenizas bien cribadas, hallaríamos como una gema iridiscente la España que pudo ser.

Para ello será necesario que nos libremos de la superstición del pasado, que no nos dejemos seducir por él como si España estuviese inscrita en su pretérito. Los marinos mediterráneos averiguaron que sólo un medio había para salvarse del canto mortal que hacen las sirenas, y era cantarlo del revés. Así, los que amen hoy las posibilidades españolas tienen que cantar a la inversa la leyenda de la historia de España, a fin de llegar a su través hasta aquella media docena de lugares donde la pobre víscera cordial de nuestra raza da sus puros e intensos latidos. (49)

Réquiem por un campesino español es un cantar a la inversa la leyenda de la historia de la España de los vencedores para vindicar la intrahistoria de la España de los vencidos. La *summa* histórica de la España *castrense* desde las guerras púnicas hasta la nueva cruzada se condensa en los nombres de los pudientes Valeriano, Gumersindo y Cástulo y del cura mosén Millán, con su siniestra reminiscencia del general Millán Astray —«¡Mueran la inteligencia!»— en su enfrentamiento en 1936 con Unamuno —«Venceréis pero no convenceréis»—; mientras el nombre familiar de Paco refleja la condición de la España *colonial* y de una España ilustrada que pudo ser —Cabarrús y Goya— y un cristianismo primitivo que opta por los pobres —san Francisco de Asís— en oposición a los valores nacionalcatólicos del caudillismo triunfante.

La presentación de Paco como héroe trágico vuelve al revés el proceso del desarrollo genérico trazado por Ortega en las *Meditaciones del Quijote*, que va desde la épica, poesía mítica del pasado heroico, hasta la novela, poesía realista del presente vulgar, género cómico que marca, según Ortega, la caída del mito y el «desmoronamiento de una poesía» (70). Sender da marcha atrás en su novela poemática, que señala el proceso de la mitificación de lo cotidiano del pasado inmediato en una narración que, como la gran novela modernista que es el *Ulises* de Joyce, inscribe la dialéctica de los conceptos mimético-realista y poético-irrealista del arte en un contexto referencial que pasa revista a toda la tradi-

EL LUGAR DE SENDER

ción del discurso literario de Occidente. Rasgos del cuadro de costumbres, el cuento folclórico-mágico, la fábula, la parábola, la lírica, el romance épico, el rito litúrgico y el mito se suman aquí con la economía de la novela corta, forma narrativa ideal del modo trágico, equiparable, en su efecto doble de expansión por la intensificación, con la tragedia antigua.

Mientras Joyce, como Valle-Inclán, ironiza la posibilidad de una visión mítica para el hombre moderno, Sender la afirma. En *Réquiem por un campesino español* el concepto de un mundo ideal, esencial, ausente, aparece por alusión y símbolo con referencia a los tres grandes sistemas míticos de la cultura occidental: el clásico, el cristiano y el romántico o natural. Sin embargo, en el juego de luces y sombras referenciales hay una irónica transvaluación de valores ortodoxos en la oposición binaria que se establece entre la tradición demótica (la fe viva de los muertos / Paco) y el tradicionalismo oficial (la fe muerta de los vivos / mosén Millán).⁵ La inercia de ese tradicionalismo se concretiza en el detalle realista de la mancha grisienta hecha por la cabeza del hombre de Dios en la pared de la sacristía, mientras la fuerza viva del espíritu del hombre del pueblo se encarna en el potro, animal solar, que corre libre por el pueblo y que misteriosa y sacrílegamente se introduce en la iglesia desierta.

El doble proceso de la creación y la destrucción de mitos nacionales, la sacralización de los valores naturales del héroe laico (el revolucionario como figura de Cristo) frente a la desacralización de los valores teológicos del antihéroe sacerdotal (la Iglesia como el Anti-Cristo), se subraya por el proceso dialéctico de las memorias voluntarias e involuntarias involucradas en la narración múltiple. La corriente de conciencia (en el doble sentido estético-ético de *stream of consciousness / stream of conscience*) del cura que se dramatiza en el primer plano se interrumpe por las idas y venidas del monaguillo y su recitación del romance. Paradójicamente, se utiliza una técnica modernista para revelar la crisis interna eclesial, mientras la *vox populi* utiliza la forma tradicional, que en sus orígenes divulgaba la ideología de la casta guerrera, para cantar su versión subversiva antimilitar.⁶ El contrapunto llama la atención sobre la composición musical del

⁵ Para la oposición de la cultura eclesial y la ancestral, véase L. BONET, «Ramón J. Sender, la neblina y el paisaje sangriento: Una lectura de *Mosén Millán*», *Ínsula*, CDXXIV (1982), pp. 1, 10-11. En *El tema de nuestro tiempo*, de 1923 (*Obras de José Ortega y Gasset*, ed. cit., II, p. 866), ORTEGA pregunta: «¿No es tema digno de una generación que asiste a la crisis más radical de la historia moderna hacer un ensayo opuesto a la tradición de ésta y ver qué pasa si en lugar de decir "la vida para la cultura" decimos "la cultura para la vida"?». Sender y Ortega comparten una postura que intenta armonizar lo vital y lo racional, el realismo y el idealismo.

⁶ En M. C. PEÑUELAS, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, Madrid, Magisterio Español («Novelas y Cuentos»), 1970, p. 221, Sender habla del nacimiento de la épica «para hacer la barbarie verosímil. Luego, romances para hacer los relatos épicos accesibles a la gente que no quiere oír si no es con música». Antes, pp. 110-111, considera el romance y otras manifestaciones de la cultura popular como una defensa del pueblo contra la violencia histórica.

relato a la vez que sobre la importancia del perspectivismo (muy orteguiano) en la recordación/relación de la historia.

El relativismo narrativo hace presente al lector la distorsión/estilización que tiene lugar cuando la memoria selectiva, personal o colectiva, representa la historia / la vida real en el espejo de la mente o del arte: la licencia o la convención poética, la censura externa o interna pueden interferir en la expresión vocalizada o mental. El monaguillo se da cuenta del uso de la palabra *ejecutado* (la perspectiva de los vencedores) en vez de *asesinado* (la perspectiva de los vencidos) y el cura le manda fuera para no escuchar su propio nombramiento en el romance de Paco. La epifanía, en el sentido joyceano de revelación de significado, el descubrimiento del Cristo mítico en Paco y de Judas en mosén Millán, se queda para la comprensión del lector en esa cuarta dimensión del texto señalada por Sender, el espacio entre líneas donde la visión del autor se encuentra vitalmente con la del lector para operar una transferencia mental que puede alterar la visión de éste en su enfrentamiento con las mitologías de las ideologías imperantes en su vivencia histórica fuera del mundo ficticio del libro.

Los trozos del romance que sugieren desde el principio de una manera elíptica la analogía Paco-Cristo y que anuncian de una manera prolepática su pasión y muerte apuntan a la reconstrucción analéptica de su vida en la crónica narrativa en prosa.⁷ A la vez que insinúan como intertexto implícito el Evangelio, las interrupciones en verso tienen el efecto de separar los episodios de la vida y muerte del héroe y de presentarlos morosamente como una serie de cuadros para concentrar la meditación sobre el significado de la vida a la luz del fin como en los Misterios del Rosario y las Estaciones de la Cruz.

Crucial para la interpretación del significado de la muerte final, en un montaje narrativo dominado por el motivo de los últimos sacramentos y la misa de réquiem, y para la relación vida-arte es el episodio de llevar la extremaunción al pobre anciano que se muere en las cuevas sin los elementos necesarios para vivir. La parábola central de la España negra del subdesarrollo da lugar en el texto a la epifanía, el momento de iluminación en las sombras, que cambia el rumbo de la vida del héroe de la ficción, Paquito, como el episodio de la vivencia real en que se basa inspiró la acción en la vida y el arte del niño Ramón Sender.⁸ La experiencia personal del autor, objetivada en la escena del mundo de la novelita, ilustra per-

⁷ Véase I. CRIADO MIGUEL, «Mito y desmitificación de la guerra en dos novelas de posguerra», *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, A. GALLEGO MORELL, A. SORIA y N. MARÍN (eds.), Granada, Universidad, 1971, I, pp. 333-356. Es imprescindible la lectura de R. G. HAVARD, «The "Romance" in Sender's *Réquiem por un campesino español*», *Modern Language Review*, LXXIX/1 (1984), pp. 88-96.

⁸ PENUELAS, *op. cit.*, p. 200: «Creo que condicionó toda mi vida. Yo tenía entonces siete años y no lo he podido olvidar. [...] fui desde entonces un ciudadano discrepante y una especie de escritor a contrapelo».

EL LUGAR DE SENDER

fectamente el diálogo convergente-divergente que el texto del *Réquiem por un campesino español* entabla con la tradición filosófica-literaria de Occidente desde el mito de la caverna de la *República* de Platón, pasando por la hagiografía de los místicos y el esperpento de Valle-Inclán, para dar el mentís a la tesis de la deshumanización del arte de Ortega y Gasset.

En «Unas gotas de fenomenología» (*La deshumanización del arte*) Ortega ejemplifica su explicación del perspectivismo y de la autenticidad con una composición de lugar:

Un hombre ilustre agoniza. Su mujer está junto al lecho. Un médico cuenta las pulsaciones del moribundo. En el fondo de la habitación hay otras dos personas: un periodista, que asiste a la escena obitual por razón de su oficio, y un pintor que el azar ha conducido allí. Esposa, médico, periodista y pintor presencian un mismo hecho. Sin embargo, este único y mismo hecho —la agonía de un hombre— se ofrece a cada uno de ellos con aspecto distinto. Tan distintos son estos aspectos que apenas si tienen un núcleo común. La diferencia entre lo que es para la mujer transida de dolor y para el pintor que, impasible, mira la escena, es tanta, que casi fuera más exacto decir: la esposa y el pintor presencian dos hechos completamente distintos. (988)

Según Ortega, «El medio más claro de diferenciar los puntos de vista de esas cuatro personas que asisten a la escena mortal consiste en medir una de sus dimensiones: la distancia espiritual a que cada uno se halla del hecho común, de la agonía». Pasa a evaluar una escala de distancias espirituales que va desde la realidad vivida/humana hasta la realidad contemplada/inhumana: desde la mujer que vive dolorosamente la escena, pasando por el médico, que la vive profesionalmente, y el periodista, que la contempla y luego finge haberla vivido para conmover a sus lectores, hasta llegar al pintor: «Su actitud es puramente contemplativa, y aun cabe decir que no lo contempla en su integridad; el doloroso sentido interno del hecho queda fuera de su percepción. Sólo atiende a lo exterior, a las luces y las sombras, a los valores cromáticos. En el pintor hemos llegado al máximo de distancia y al mínimo de intervención sentimental» (989).

En *Réquiem por un campesino español* el reportero-pintor que es el novelista Ramón Sender revive el doloroso sentido interno suscitado en el niño que descubre la inhumanidad de la vida por la atención que presta su mirada a lo exterior en la escena de muerte de un hombre de los bajos fondos: «la silueta del enfermo —que tenía el pecho muy levantado y la cabeza muy baja— se proyectaba en el muro, y el más pequeño movimiento del cirio hacía moverse la sombra».⁹ Para el moralizador humanista lo que importa en la contemplación del juego de luces y sombras de la vida y la muerte proyectado en las paredes de la cueva, real o ficticia, es la praxis que puede producir el patetismo de la escena. Incluso el esperpento es una estética ética.

⁹ Barcelona, Destino («Destinolibro»), 1980, 6ª ed., p. 36.

La anciana, coagonizante en el espectáculo de la muerte —«le temblaba a veces la barba, y en aquel temblor se percibía el hueso de la mandíbula»—, calla, en resignación fatalista, como el sacerdote, quien profesionalmente guarda las apariencias pero ejerce su oficio con desgana, evitando la responsabilidad personal ante los designios misteriosos de un Dios silencioso. Es el ojo inocente del niño el que registra los detalles de una escena goyesca —«No se veían por allí más muebles que una silla desnivelada apoyada contra el muro» (37)— y establece la comparación entre los pies del agonizante y los de los crucifijos abandonados en el desván de la iglesia. El espectáculo de la miseria ajena despierta la piedad en el niño, su sentido de la justicia, y le encamina a una vida de acción social. Como en el caso del encuentro de Max Estrella y el anarquista en las sombras de la cárcel en *Lucas de Bohemia*, es una conversión paulina al revés; cuando el niño mira las estrellas fuera de las cuevas no ve la luz divina sino una iluminación humana: su idealismo es de este mundo y camina por una tierra desigual.

En el siglo XVI el monaguillo Juan de Yepes descubrió en la iglesia del convento de la Magdalena y en el hospital de la Concepción una vocación religiosa que le llevaría como fray Juan de la Cruz a una misión activa en la reforma carmelita y a la vida contemplativa de la ermita. La hagiografía del santo místico, modelo espiritual del Régimen, encuentra eco en *Réquiem por un campesino español*, que va por otro camino de perfección en el siglo XX: el monaguillo Paco opta por la vida activa en la reforma de la sociedad secular, separándose de la vocación religiosa, que se retira a la soledad de las ruinas de una abadía.¹⁰ En *Réquiem por un campesino español* el monaguillo que fue Ramón Sender, en su vida activa de contemplativo artístico, ofrece el ejemplo de las dos vías para la contemplación/elección de los lectores de su novela ejemplar. Como narrador cuyo centro de gravedad es siempre lo humano, cumple con la prescripción del partidismo, objetivo de la estética de Engels, a la vez que con la prescripción del perspectivismo según Ortega en *El tema de nuestro tiempo*: «La verdad integral sólo se obtiene articulando lo que el prójimo ve con lo que yo veo, y así sucesivamente» (880).

¹⁰ «Veríamos cómo lo que antes se entendía por virtuoso y noble —el misticismo— es todo lo contrario: egoísta, y de un grado de perversión antisocial enorme» («El novelista y las masas», p. 36).