

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

Mohammad ABUELATA

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

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

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

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

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

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

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

IDEAS SENDERIANAS SOBRE LA NOVELA

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

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

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

⁴ *Ibidem*, pp. 263 y 272.

⁵ *Ibidem*, p. 109.

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

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

⁸ *Ibidem*, p. 50.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁶ *Ibidem*, p. 57.

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

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

IMÁN¹⁹

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

Perspectiva de la obra

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

¹⁷ *Ibidem*, p. 81.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tratamiento del tiempo

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

²³ Véase n. 21.

PASADO

Los capítulos V-XII:

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

PRESENTE

Los primeros cuatro capítulos:

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

Los capítulos XIII-XIV:

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

Capítulo XV:

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

Capítulo XVI:

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

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

Presente (el campamento – campaña de África)
 1.^a línea del relato
 —————
 Pasado (niñez y adolescencia de Viance en Aragón)

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

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

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

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

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

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

Tempo lento

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Monólogo interior*³⁰

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Personajes

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

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

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

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

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

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

33 Francisco CARRASQUER, *op. cit.*

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

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

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

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

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

39 *Ibidem*, p. 25.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*O. P. (ORDEN PÚBLICO)*⁴³

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

Perspectiva de la obra

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tratamiento del tiempo

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

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

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

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

Monólogo interior

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

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

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

Contrapunto

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

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

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

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

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

Personajes

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

Nota final

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

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

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

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

SIETE DOMINGOS ROJOS⁴⁹

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

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

Perspectiva de la obra

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁴ *Ibidem*, p. 32.

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

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

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

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

Tratamiento del tiempo

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

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

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

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

Monólogo interior

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

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

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

58 *Ibidem*, p. 117.

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

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

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

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

⁶⁰ Óscar TACCA, *op. cit.*, p. 102.

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

Personajes

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶³ *Ibidem*, p. 84.

Contrapunto

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

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

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

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

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

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

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

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

–Esto va hacia abajo –repetía.

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

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

*LA NOCHE DE LAS CIEN CABEZAS*⁶⁴

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

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

Resumen

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

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

⁶⁵ *Ibidem*, pp. 19-20.

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

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

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

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

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

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

⁶⁷ *Ibidem*, p. 95.

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

El punto de vista

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

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

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

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

Tratamiento del tiempo

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

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

*MÍSTER WITT EN EL CANTÓN*⁶⁸

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

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

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

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

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

⁶⁹ Palabras de míster Witt al cónsul británico en Cartagena.

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

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

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

Síntesis de la novela

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Punto de vista

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

Tempo lento

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

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

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

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

⁷³ Norman FRIEDMAN, op. cit.

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

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

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

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

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

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

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

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

La técnica de tempo lento se logra mediante varios recursos:

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

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

Como dobles registros citamos:

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

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

Presente: Había una cornucopia de espejos...

Primera línea del relato

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Otros aspectos de reducción temporal

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

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

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

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

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

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

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

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

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

b) Eladio Binéfar.

c) Cristobaliyo.

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

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

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

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

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

Monólogo interior

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

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

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

Mister Witt en el Cantón, una novela histórica

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

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

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

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

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

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

⁷⁷ *Ibidem*, p. 240, nota.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 169, nota.

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

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

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

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

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

⁸⁰ *Ibidem*, pp. 230 y 231, notas.