

UNA ESCENOGRAFÍA GOYESCA EN LA LITERATURA DE RAMÓN J. SENDER

Susana PAÚLES SÁNCHEZ

El presente artículo propone la comparación de dos obras artísticas cuyas bases argumentales pretenden servir de testigo a los absurdos que provoca una guerra. Como se irá estudiando de ahora en adelante, tanto en la obra pictórica de Goya —*Desastres de la guerra*— como en la novela senderiana —*Contraataque*— las experiencias bélicas vividas por estos autores (claro está que el primero sufrió la Guerra de la Independencia de 1808-1814 y el segundo, la Guerra Civil de 1936-39) supusieron un motivo suficientemente violento y poderoso como para que ambos volcaran su actividad creativa en la descripción de tan escalofriante dramatismo, el de los horrores de ambas guerras, sus consecuencias nefastas y, lo que es peor, la muerte de la esperanza.

EXPERIENCIAS DE GUERRA

Ambos artistas parten de una experiencia vivida. En el caso de Goya, el pintor residía en Madrid cuando tuvo lugar el levantamiento de la población el 2 de mayo de 1808. Poco después, en la primera semana de octubre de ese mismo año, se trasladó al ser llamado por el general Palafox a Zaragoza, ciudad que había sufrido un largo y destructivo asedio por parte de los ejércitos franceses, para que inmortalizara con su pintura el éxito de aquella defensa.

Es muy probable que los *Desastres de la guerra* tengan su origen en los sucesos de Zaragoza, pues el pintor se vio inmerso en el mismo escenario de la contienda y en contacto directo con una ciudad devastada. Se sabe¹ que allí pintó algunos bocetos al óleo e hizo varios dibujos. Aunque el primer sitio de Zaragoza pudo inspirar

¹ En Juan CARRETE, «Francisco de Goya y el arte del grabado», *Goya. ¡Qué valor!*, Huesca, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1996, p. 14.

casi una veintena de las estampas que forman la colección, la rapidez de los acontecimientos, su viaje por unas tierras que padecían todo el sufrimiento de la guerra, la generalización a toda España de la sangrienta contienda donde se habían implicado militares y paisanos, la inseguridad y el hambre fueron circunstancias lo suficientemente poderosas para que esa idea inicial se transformara sustancialmente.

Goya comenzó a grabar la serie sobre 1810 —en ese año el autor fecha algunas láminas de cobre—, aunque al no haber sido publicada en el momento de su ejecución resulta difícil aventurar cuándo la dio el pintor por finalizada, si es que se trata, en realidad, de una obra terminada. Viviendo todos los artistas de esa época una misma realidad, Goya construyó una reflexión sobre aquella guerra y se puede llegar a creer que incluso esta serie fue fruto de una necesidad por parte del pintor: la de trasladar a imágenes su visión del hombre sin tiempo ni lugar, sin héroes ni hazañas. En este sentido, es muy probable que el mismo pintor fuera consciente de la dificultad de su venta, pues la estampa de fácil consumo era la que mostraba las batallas, las caricaturas, el retrato de los héroes..., en las que no hay asomo alguno de meditación sobre los sucesos, sobre la destrucción que significa la guerra. Además, hay que suponer que Goya desarrolló este trabajo de manera silenciosa, incluso secreta, porque el momento en el que estaba trabajando en ella era peligroso y tenía conciencia de ello; no en vano cuando deja Zaragoza para trasladarse de nuevo a la corte esconde sus bocetos pictóricos bajo una capa de barniz que luego no pudo levantar.

En el caso de Sender, en 1936, cuando estalló la guerra civil era una figura literaria de indiscutible alcance. Se había casado con Amparo Barayón, empleada de Telefónica, tenía dos hijos y vivía en un cómodo piso en la madrileña calle del Doctor Esquerdo, cerca del Retiro. La sublevación militar le sorprendió en los inicios del veraneo. Estaba en un chalet de San Rafael, en la sierra de Guadarrama, y logró ganar las líneas republicanas, mientras que Amparo y sus dos hijos pretendieron acogerse en la casa familiar de la joven, en Zamora.

Sender se alistó en el ejército leal, donde obtuvo el grado de capitán y fue pronto asimilado al Estado Mayor. Participó en las operaciones de defensa de Madrid y allí conoció las trágicas nuevas de la suerte de la familia: Amparo había sido fusilada en Zamora (sin duda, por su matrimonio con un notorio escritor «rojo») y su joven hermano Manuel, alcalde que fuera de Huesca con el Frente Popular, había sufrido la misma suerte.

Precisamente son estos datos los que Sender noveliza en *Contraataque*, obra escrita durante el periodo bélico y que fue publicada por primera vez en Londres en 1937 y traducida al inglés con el título, *The War in Spain*.² En España no se publicó

² Curiosamente, menos de un año después se editaba en Estados Unidos con otro título: *Counter-Attack in Spain*. En Mary VÁSQUEZ, «Estrategias de guerra y texto en *Contraataque* de Ramón J. Sender», *Alazet*, 4 (1992), p. 216.

hasta un año después y no se volvería a reeditar, por interferencias de la censura, hasta 1978.³

Es especialmente lo contado por Sender, literaturizado él mismo como cronista-soldado, lo que centrará las páginas de este artículo, en tanto en cuanto en juego de interrelaciones se procurará evidenciar cómo las escenas del campo de batalla pintadas por Goya le permiten recrear un escenario de fondo para su contienda.

Todo el libro está plagado de estas escenas de guerra, pero para iniciar una justificación directa de las semejanzas entre la obra de los dos autores partiré del capítulo XX, titulado «En la ribera del Manzanares», donde Sender, al describir una de las batallas, alude a los dibujos de Goya. Sender va narrando continuamente en este capítulo, y en otros muchos anteriores, escenas propias de la guerra, que primero tienen lugar en zonas rurales, en el campo, para luego irse acercando a Madrid y explicitar cómo la capital de España llegó a ser cercada y conseguida para los fascistas. Las praderas de San Antonio de la Florida, tantas veces pintadas por Goya, son ahora evocadas desde la perspectiva de los *Desastres*. Así, Sender escribe:

Allí, en la pradera de San Isidro, en la Casa de Campo, en Carabanchel, volvían aquellos horrores. Solo faltaba el comentario de don Paco *el Sordo*, que hubiera sido el mismo y que estaba también en la atmósfera. Buena atmósfera de grises y azules tenues, en donde la sangre destacaba con escándalo.⁴

Pero lo más significativo es el párrafo que en *Contraataque* precede al anteriormente citado y que describe cómo Goya pintó los parajes antes de convertirse en lo grotesco de la guerra que cada uno de ellos vivieron:

Durante unos días tuvimos detrás de nosotros las ermitas de La Florida —¿qué será, al fin, de los frescos de Goya?— y la gran cabeza del genio grabado en granito, alzándose entre los dos edificios, cara a la pradera de San Isidro y a la Casa de Campo. Aquellos parajes Goya los había visto, ya en su vejez, manchados de sangre, temblorosos bajo los estampidos de los pelotones de ejecución. Los «Horrores de la guerra» salieron, en su mayor parte, de allí. Y allí volvían un siglo después. Don Paco *el Sordo*, como lo llamaban sus vecinos (campesinos y artesanos), retenía, en el fondo de sus ojos cansados, esas escenas, y al llegar a su casa las dibujaba. Unas veces era un hombre con los brazos y las piernas cortados y clavados en las ramas próximas, lo que llenaba el papel de un horror humano descoyuntado y daba a la víctima esa grandeza monstruosa que llega a lo más agudo y roza ya la caricatura. Al pie escribía, sencillamente: «Esto lo

³ La edición de 1938 la realizó la editorial del Partido Comunista (Ediciones Nuestro Pueblo), aunque las también comunistas Ediciones del 5º Regimiento ya habían publicado en 1937 el capítulo VIII de la obra, bajo el título *Primera de Acero*, en forma de panfleto. La de 1978 tiene como soporte a Ediciones Almar (Salamanca), y aun esta no se basa en el original, pues, como Sender afirma en su «Introducción» («Cuarenta años después», noviembre de 1978), los editores comunistas de su primera edición española cambiaron su frase «algunos creen que yo soy comunista y me extraña, porque no lo soy», por esta otra: «y no me extraña porque lo soy» (*ibidem*, p. 12).

⁴ En Ramón J. SENDER, *Contraataque*, Salamanca, Almar, 1978, p. 360. De ahora en adelante, para evitar la continua recurrencia a la referencia a pie de página al mencionar esta novela, indicaré junto a las citas sucesivas únicamente la página a la que pertenecen.

vi yo». Otras veces dibujaba un hombre herido, entrapado y con muletas, destacando en manchas blancas sobre esa noche de tinta huracanada que tanto amaba, y ponía al pie: «Todavía sirve». Goya es de mi región, y esas frases secas, llenas, rebosantes de una densa efusión, nos son familiares a los aragoneses, nos chocan menos que a los de otras regiones, porque son la expresión misma de nuestra tierra, también seca, pero fecunda. (pp. 359-360)

Este párrafo es tremendamente ilustrativo para corroborar el hecho de que Sender conoce en profundidad la obra de Goya⁵ y que la tiene en mente cuando noveliza su propia guerra. Aquí Sender hace alusión, primero, al desastre número 39, en el que se dibujó a tres cadáveres desnudos atados mediante cuerdas a las ramas de un árbol. Uno de ellos con los pies en alto, con lo que su tronco y cabeza arrastran por el suelo. El segundo, sujeto por una cuerda alrededor de la cintura, presenta un escorzo grotesco y el tercero está cruelmente mutilado: sus piernas se sostienen atadas a una rama del árbol haciendo que su cuerpo se tambalee sobre el suelo, mientras que su cabeza, cortada y separada de su cuerpo, se yergue pinchada sobre una rama. Sus brazos cuelgan, atados por cuerdas que unen los dedos a la rama. Es sin duda este el hombre descoyuntado al que se refiere Sender en esta descripción, pero el título que le adjudica, «Esto lo vi yo», no se corresponde con el que Goya eligió para ilustrar su desastre: «¡Grande hazaña! ¡Con muertos!».⁶ Sin duda esto puede llevarnos a creer que Sender, quien conocía la obra de Goya, la recuerda al escribir su libro pero en el momento de su redacción no tiene frente a él ninguna reproducción de los *Desastres*, que cita de memoria, aunque el recuerdo lo confunde y le lleva a poner un título equivocado. Que no inventado, pues es un título que aparece en otros *Desastres*. De hecho, en el que lleva el número 44 puede leerse la frase «Yo lo vi», bajo un dibujo en el que puede verse cómo un variado gentío, encabezado por un sacerdote con su bolsa, abandona precipitadamente por temor a las tropas invasoras una población cuyo caserío aparece diseminado en lontananza. O en el número 45 leemos «Y esto también», continuación del tema anterior, en el que la composición se ha centrado en un detalle de las gentes huidas que portan algunos de sus bienes, sus hijos e incluso animales —como un cerdo que aparece en la izquierda de la lámina—. Es curioso que Sender recuerde la locución «Yo lo vi»,

⁵ De hecho ya en sus artículos para *El Sol* Sender pone de manifiesto su querencia por el pintor aragonés. Para un estudio detallado es necesario acudir a José Domingo DUEÑAS LORENTE, *Ramón J. Sender (1924-1939). Periodismo y compromiso*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1995. Además, el artículo de Juan Carlos ARA TORRALBA, «La galería personal de Ramón J. Sender», *Alazet*, 7 (1995), pp. 157-167, es esclarecedor para entender la relación de Sender con la pintura y cómo la asimila en su obra narrativa.

⁶ Carrete y Sánchez de Rojas indican como explicación de este grabado que «los cadáveres mutilados (los de la izquierda han sido además castrados) pendientes del árbol deben ser identificados con los de tres presuntos traidores. La muerte deshonrosa (horca, degüello, etc.) y el posterior troceamiento de los miembros del cuerpo para su exhibición pública en caminos y lugares públicos, constituyó una práctica salvaje del populacho “patriota” hacia los que se designó de modo sumarisimo como traidores, asunto del que se ocupan gacetas y memoriales de la época. Goya arremete de nuevo contra la ignorancia, presentando a la reflexión del espectador este “monumento de barbarie y atrocidad”». En *Goya. ¡Qué valor!*, op. cit., p. 149.

aunque un tanto deformada, de la que Carrete y Sánchez de Rojas⁷ señalan que es un lugar común en la retórica de la época que no sirve para objetivar, en un hecho concreto, estas composiciones pictóricas.

La siguiente descripción de Sender en este párrafo citado se corresponde con el *Desastre* número 24, en cuyo pie tampoco pone exactamente «Todavía sirve» sino «Aún podrán servir». En él vemos como acabada una batalla junto a una fortaleza; un grupo de militares españoles recoge a los heridos, ya prácticamente moribundos quienes si sanan aún podrán servir para la próxima batalla. Sin embargo, debe hacerse una aclaración puesto que lo que Sender recuerda como unas muletas no son tales, sino dos palos con los que el soldado ha improvisado una camilla con la que trasladar a un herido, aunque por su postura bien pueden llevarle a invocar la utilización de unas muletas en las que se apoyan sus axilas.⁸

Como continuación de esta estampa puede señalarse que Goya propone el *Desastre* número 25, al que titula «También estos». La acción esta vez se desarrolla en un hospital de campaña, donde junto a los enfermos también se representa la muerte. Es notable el juego de personajes vivos, convalecientes o muertos compuestos en escorzo, recurso que da a la escena una paradójica dinamicidad. Sender está, pues, rememorando con su pluma esos horrores goyescos que él ubica en las praderas de San Isidro trastocando las escenas para él actuales de la guerra civil por las de aquel entonces.

Y es que Sender en su arte de narrar se sirve de una construcción escénica para ubicar los sucesos que noveliza. Los diálogos, decorados por escenarios dibujados mediante pequeñas líneas, tienen en *Contraataque*, como lienzo que sustenta la acción, lugares de aquel 1936 pero descritos conforme a curiosas coincidencias con los grabados goyescos que vienen siendo apuntados. Pero no únicamente por estos dos, sino por algunos otros.

Para ello parte Sender en esta tan significativa cita de la descripción de esas praderas de San Antonio de la Florida que un día fueron lugares de ocio y descanso, como las pintara Goya en óleos sobre lienzo tales como «Baile a orillas del río Manzanares» (1777), «La pradera de San Isidro», «La ermita del santo» y «La merienda» (los tres de 1788) o «La gallina ciega» (1789), pero que ahora le recuerdan al escritor las aguadas de los *Desastres de la guerra*. Dibujos que, como se ha indicado, Goya debió de pintar sobre sus visiones de Zaragoza pero que Sender trastoca ahora trayéndolos a Madrid, a esas praderas y jardines en los que él está luchando:

⁷ *Ibidem*, p. 154.

⁸ También Sender indica que algunos de los enfermos caídos en la batalla «podrán servir» si se llevan al hospital (p. 77).

La diferencia de nivel de ese alto peldaño del Manzanares será de unos ciento cincuenta metros. Al atardecer se remansa allí el humo de las explosiones y parece mayor por el lado de la plaza de Oriente, porque los muros de piedra y mármol de la gran fachada de Poniente se elevan todavía ochenta metros más, entre plintos y columnas renacentistas, en los atardeceres de otoño e invierno. Por debajo del Viaducto el brazo popular y obrero de Madrid se extiende en barriadas modestas, muy densas de población, cruza el Manzanares y, con las trincheras terciadas en bandolera, sube para unirse con las últimas calles de Carabanchel. Toda esa zona del Poniente madrileño era el escenario de la guerra. Un escenario wagneriano, donde los horrores de Goya —con crueldades nuevas, con miserias inéditas en la historia, nacidas en la sucia imaginación de Franco, de Varela, de los pobres falangistas— tenían un marco civilizado, urbano, todo él cemento, asfalto, cercas metálicas y ágil geometría del espacio. Era curioso comprobar cómo los mayores horrores tenían el mejor, el más estupendo teatro posible. Nosotros luchábamos de espaldas a él. Ese escenario wagneriano lo tenían enfrente ellos, nuestros enemigos. La moraleja de aquella tragedia inmensa la ofrecía el recuerdo de Goya. (pp. 360-361)

El escenario goyesco que sostiene el relato de Sender bien puede fijarse a partir de esas descripciones en los cuadros mencionados o, mejor todavía, en los *Desastres*. Es ilustrativo el que lleva el número 22, en el que Goya reitera el protagonismo patético de la muerte imperante en sus treinta y cuatro aguafuertes de esta serie: un grupo de cadáveres de guerrilleros yace junto a sus armas, sables y fusibles; el conjunto forma el horizonte de la composición, recurso expresivo repetido a lo largo de toda la serie con claros valores simbólicos. Al fondo solo se observa el esbozo de unas arquitecturas. O en el 24, ya mencionado, en el que un grupo de militares ha finalizado un enfrentamiento junto a una fortaleza que se ve al fondo de la lámina.

SIMBOLOGÍA GOYESCA

El teatro de los horrores goyescos que Sender rememora para la construcción del imaginario de sus novelas no se queda únicamente en un imaginario arquitectónico sino que de él llega a tomar incluso el simbolismo poético de estas imágenes.

Así, los elementos de la naturaleza constituyen en ambos artistas un fondo pictórico más explicativo. Es evidente cómo en *Contraataque* el cielo, las nubes, el sol, la luna, las sombras, la vegetación y, en general, cualquier apunte sobre la naturaleza aparecen no como ornamento de fondo sino para expresar una interpretación subjetiva, que a través de sus respectivas imágenes es el correlato de experiencias personales y a la vez universales: las experiencias de la destrucción y la muerte. En este sentido Sender escribe:

La bayoneta helada de los amaneceres daba un primer destello cada mañana, que era el primer *alerta* y el primer *alto* del miliciano. La tierra, que era maternal para nosotros, que era blanda y muelle para los milicianos que descansaban en sus agujeros, era corrosiva y cáustica para nuestros enemigos. Aquel día el cielo gris oscuro, más bajo que nunca, era un inmenso cielo sin pájaros, sin reverberos de sol. Un cielo abandonado. Hacia él los árboles sin hojas, con sus ramas tronchadas, alzaban sus muñones rotos, en cada uno de los cuales pedía su plaza un miembro humano, como los de don Paco *el Sordo*. (p. 362)

Es evidente que en Goya el paisaje que enmarca la escena trasciende el asunto y le da una significación universal en la que la naturaleza se evidencia como un actante más, como testigo que, prácticamente yermo, se adapta a lo trágico de las circunstancias. Sender ha comprendido esta asimilación camaleónica de los elementos naturales y en copia reconocida los traslada con igual función a sus novelas. Tal y como ha demostrado en la cita precedente. Precisamente de ella el lector deduce que en la batalla el soldado, tanto de la guerra civil como de la guerra de la Independencia o el soldado universal, lucha para y por la tierra.

Goya explicitó esto en el momento en el que decide colocar el dibujo de sus soldados muertos en un paisaje en el que predominaba la tierra o quizá, si el soldado ha muerto, puede intuirse la nada. Ayuda a comprender esta idea el desastre número 6: «Bien se te está», en el que se aprecia a un grupo de militares muertos en acción, en una llanura en la que solo se ve el suelo y el aire en claroscuro que envuelve la batalla.

Por su parte en *Contraataque* hay todo un encendido pasaje en que se vincula la tierra a un campesino muerto:

Junto a una de las chabolas que habíamos abandonado cerca del teléfono había un compañero muerto. El día anterior no lo recogieron porque se hacía de noche e iba a faltar tiempo para transportar a los heridos. Me senté a su lado mientras el teniente hablaba, y estuve contemplándolo. Nuestros muertos no producen repugnancia. Había caído boca abajo, y con las manos crispadas había arañado el suelo. En las uñas, entre los dedos, apretaba la tierra frenéticamente. Tenía los ojos abiertos, y la última mirada fue para esa tierra de España que retenía en las manos. La tierra campesina debía mirar, a su vez, las córneas del muerto, tan blancas como las nubes a las que la tierra debía estar acostumbrada. El muerto tenía un gesto de frenesí, un gesto crispado, como si en lugar de la tierra tuviera entre sus manos el pecho joven de su novia.

¡Llévate la tierra de España entre las uñas, camarada! Es tu gloria. Para ti esa tierra. Le has entregado tu vida, pero ella también se te entrega para siempre. Será tuya en el sepulcro, pero también en el porvenir y en la Historia. [...] ¡Tuya y nuestra esa tierra de España, sazónada con tu sangre joven! La cal de esa misma tierra se disgregará para alimentar otros seres, de esqueleto erguido, que te harán vivir en su recuerdo. En cuya vida vivirás tú también. ¡Llévate la tierra de España entre las uñas, camarada, y apriétala bien! ¡Es tuya, tuya, tuya para siempre! (pp. 193-194)

Los hombres, como indica la cita, vuelven en Sender a la tierra en su ciclo vital. Al igual que lo hacen en las láminas goyescas, en las que se puede ver como tema único el amontonamiento de cadáveres y su recogida en una fosa común. En este sentido es impresionante la estampa 27, en la que los muertos, ya aprovechadas sus ropas, son arrojados desnudos a una profunda y tenebrosa fosa. Los cadáveres presentan unos escorzos que en sus cuerpos gélidos acogen la rigidez de la muerte.

A su vez, la cita bien puede relacionarse también con la lámina 63, titulada «Muertos recogidos», en la que se ve cómo un montón de cadáveres espera su entierro. Junto a ellos se ha dibujado un par de ataúdes, lo que parecía un lujo para aquel entonces. Son muertos recogidos, como anota Goya con amargo sarcasmo.

Pero volvamos a Sender para evidenciar el parecido, pues imágenes de este tipo son también escritas por él:

Sin una preparación de artillería era inútil seguir avanzando. No habíamos visto un solo enemigo. Los dos heridos nuestros gemían detrás desangrándose, sin que nadie los recogiera. Otro de nuestros compañeros cayó de cabeza, como si hubiera tropezado, pero no volvió a levantarse. Recogimos su fusil y seguimos arrastrándonos hacia abajo. «Lástima —pensaba— que le hubiera correspondido a ese compañero. Murió vivo y entero». Volvimos a pasar junto a los dos fascistas muertos. Estaban ya desangrados, la cara y las manos amarillas como limones en sazón. La piel del rostro era porosa y opaca. No llevaban armas. Debieron quitárselas sus compañeros antes de abandonarlos. (p. 95)

Tras este juego lioso de comparaciones puede irse concibiendo cómo tanto Sender como Goya otorgan a la tierra sobre la que se disputan las batallas una dimensión simbólica. Las idas y venidas de los militares van adquiriendo, especialmente en el capítulo titulado «Guadarrama», un carácter de pasión popular redentora: soldados y civiles se ven impelidos a éxodos con función casi evangélica. Como lo hacen los que en Goya tienen los números 44 y 45 en los desastres ya comentados.

Estos soldados, estas gentes evocadas por ambos fueron reales, partícipes de sus experiencias. Pero, a pesar del verismo que su recuerdo aporta, puede entenderse que la realidad de los dibujos, aunque busca la copia exacta de lo visto, no termina de adquirir en el resultado final un aspecto naturalista. La guerra desrealiza sus mundos y lo que sus manos han filtrado adquiere nuevos matices. Por esto la representación de la luz, en tanto que foco de vida, tiene una aparición que lleva a enrarecer el ambiente, que ahora es de destrucción y muerte.

Sender escribe de esta manera:

Cuerpo a tierra, el fusil bajo el vientre, para no descubrir ninguna superficie metálica, esperábamos. Daban los aviones una impresión de seguridad, de fuerza, de potencia, abrumadores. Llegaban. ¿A quién le tocará el turno en esta lotería de morir? Estaban ya encima. Conteníamos el aliento. Sentí de pronto a P., que seguía de pie, arrojarse al suelo violentamente. A continuación, la montaña crujió debajo de nosotros. Se alzaron alrededor remolinos de tierra y humo. Otro estampido largo y seco. Luego, una breve cadena de explosiones y el huracán de la onda explosiva en las orejas, en la boca entreabierta. [...] Quedamos ensordecidos, cubiertos de tierra, envueltos en humo. Vi a los cinco trimotores volver a iniciar el viraje, para venir de nuevo sobre nosotros. Sus motores vibraban en nuestra medula. «Ya se ha acabado esto —pensábamos—. Nos han descubierto y quieren exterminarnos». Nada había que hacer, sino esperar la muerte. El polvo y el humo se iban desvaneciendo. (pp. 186-187)

En Goya una de las estampas, la número 41, «Escapan entre las llamas», recrea prácticamente la misma sensación de oscuridad. En ella Goya muestra los efectos dramáticos de un bombardeo, admirablemente sugerido con el rompimiento de luz del fondo que siluetea los cadáveres del horizonte, entre los que se destaca un par de pies desnudos.

Esta oscuridad y ensoñación con un colorido falseado por las bombas son también las del escritor:

Hemos tenido enfrente, varios días y varias noches, hombres caídos de bruces, con las manos, el rostro, todas las partes desnudas del cuerpo estucadas de un amarillo limón inerte, más inerte que el blanco de la piedra y el verde del árbol, porque estos reflejan la luz (que es la vida de las cosas), pero la piel de los muertos se tragaba la luz por los poros. Y aquella cabeza, con toda una mejilla, una oreja y el cuero cabelludo arrancados, que mostraba secos, blancos, perfectamente diferenciados los huesos —el temporal, los maxilares, los mastoides—, como la cabeza de madera de un gabinete anatómico... ¡Y aquellas sombras interiores que no se podían observar con detenimiento, porque nos dolía la faringe! (pp. 361-362)

Y es que en *Contraataque* es también frecuente el uso del claroscuro en la descripción literaria, pues la luz con su simbolismo juega un papel de gran importancia. La tenebrosa oscuridad que trae el fascismo contrasta con la bendición de la luz que anuncia el proletariado. Ambos aparecen simbolizados en la imagen del niño ciego: testigo de cómo un moro violaba y mataba a su madre, luego él también sería víctima del mismo, quien le arrancó los ojos.

Es precisamente en la lámina número 11, titulada «Ni por esas», donde se observa un tema similar: un militar napoleónico arrastra al interior de un porche o cueva oscura a una madre que deja desatendida en el suelo a su hijita; al fondo, otro soldado trata de raptar a otra mujer que le implora sin resultado; a la izquierda se observa la silueta de una ermita o iglesia. El dramatismo de la escena está subrayado por la diagonal que forman los personajes del primer término y el uso teatral de la luz.

La representación de la luz servirá, pues, como pauta de lectura de estos temas recurrentes. Entre ellos, el tema de la violación es algo obsesivo en Goya y se repite en otras láminas, como en la precedente, la número 10, titulada «Tampoco», en la que se dibuja en medio de un amasijo dramático de cuerpos a una mujer que se defiende como fiera del rapto de los soldados napoleónicos. En la anterior a esta, también, la 9 —«No quieren»—, un soldado napoleónico intenta raptar a una doncella; descuidado por la soledad del paraje (una airada casa rural, sensación sugerida por la primitiva noria de la izquierda), ha bajado la guardia y no ve cómo una mujer vieja se acerca con un puñal. El acierto plástico de la escena radica en el forcejeo de la joven con el soldado (blanco contra negro, pictórico a la vez que simbólico), al que aparta poniendo una mano en su rostro; la vieja, por el contrario, parece estar inspirada en la iconografía teatral de la época.⁹

De ahí que en ambos la destrucción física alcance uno de sus máximos cuando se muestran las casas de los civiles derruidas en sus interiores por la potencia de las bombas. Es la metáfora del odio, la violencia y la destrucción, que se han cobrado su poderío soberanamente. Con lo que puede afirmarse que la destrucción tiene su propia iluminación de escenas comunes en ambos autores.

⁹ Goya. ¡Qué valor!, *op. cit.*, p. 119.

En los *Desastres* es el número 30 el que representa excelsamente esta metáfora, cuyo título termina por aclarar: «Estragos de la guerra». En él vemos cómo una bomba ha destruido una casa y provocado la voladura de todo su interior, donde destaca el cuerpo de una joven que cae sobre un grupo de cadáveres retorcidos por el efecto de la explosión. Se aprecia una escena convincente llena de dramatismo. Sender viene a escribir lo mismo en estas líneas:

El convoy llega a las primeras casas de Guadarrama. Casas sin techumbre, con la pared maestra derrumbada. Los cuartos interiores se ven como en una anaquelaría. En uno hay todavía un cuadro colgado de la pared [...]. (p. 119)

LA EXPECTACIÓN INMEDIATA DE LO GROTESCO

Tanto en Goya como en Sender, a pesar de la ficcionalización y manipulación ideológica que se operan sobre la experiencia vivida, la espontaneidad y la emoción de lo sufrido se disfrutan muy intensamente. La sangre y la muerte aparecen aquí en vivo. Esta situación se manifiesta en la inmediatez con que se describe la muerte que sobreviene al instante y que aparece, al desnudo, desprovista de todo ritual religioso y dibujada con toda su material y fulminante omnipresencia. Esta inmediatez es evidente en unos dibujos como los goyescos, donde puede decirse que impera lo «reciente».

En cualquier caso, en la obra de Sender la narración se construye bajo la forma de una descripción ficcionalizada con fuertes dosis de realismo, a las que se suma una dimensión mítico-simbólica, ya apuntada. Y es que, como se ha venido repitiendo, la obra de ambos autores parte de una mirada testigo de lo ocurrido, parte de una experiencia vivida. De ahí que en los dos la descripción de los horrores de las guerras y, en especial, de la muerte supone la descripción de una instantánea, pero que no ha sido captada de una forma mecánica, al modo de una simple imitación, sino que se ha filtrado bajo la tela de la conciencia de ambos, quienes por medio de la inclusión ya sea del símbolo o de la alegoría pretenden trascender la mirada atenta del lector o del espectador, procurando, si no al menos una lección, sí una interrogación. Ambos inquirieron una mirada crítica. De hecho, ya se ha apuntado que esto es exactamente lo mismo que ideó Goya, quien transformaba o eliminaba lo anecdótico para conseguir una visión más universal.

Se evidencia entonces que los dos autores presentan la muerte, el sufrimiento y la persecución ideológica como muestra de un mundo negativo del que es difícil sustraerse. Pero si para ello Goya, en los *Desastres de la guerra*, da rienda suelta a una de las categorías estéticas fundamentales de la modernidad, el patetismo, Sender acudirá más bien a lo grotesco. Aunque ni que decir tiene que este grotesco radica en la base de lo iniciado por Goya, puesto que Sender lo aprendió primero de Valle-Inclán y este, a su vez, sabido es que bebió en su construcción de los dibujos goyescos.

Es así como Sender lo demuestra cuando escribe en su *Examen de ingenios* sobre sus conversaciones con Valle:

[...] yo le hablé aquel día de sus novelas de la guerra carlista, de sus *Comedias bárbaras* y de sus *Esperpentos*. [...] Como Valle Inclán nunca hablaba de su obra en la tertulia, tenía yo que aprovechar esos apartes en la calle o en el Ateneo o en su casa. [...] Yo no deseaba otra cosa. Por entonces se celebraba el centenario de la muerte de Goya y después de explicarle a mi manera en qué consistía aquella plasticidad y de ligarla con la de algunas páginas de la picaresca y con los *Caprichos*, le dije que para mí la magia de sus esperpentos consistía en la obtención de lo inefable lírico por acumulación de lo grotesco, lo feo y lo procaz. Valle Inclán escuchaba feliz y yo cargaba la mano.¹⁰

Texto que se refrenda con el siguiente:

Valle mismo nos dice que el padre del esperpento es Goya y Charles Baudelaire, que no sabía una palabra de español define bastante bien en su tiempo las constantes ibéricas cuando habla de los *Caprichos* de Goya.¹¹

Pero no son estos los únicos casos en los que Sender acude a Goya para conseguir un escenario que sustente sus novelas. Es curioso e interesante el efecto que consigue en una de ellas, *El rey y la reina*,¹² donde Rómulo, el jardinero de los duques de Arlanza, al llegar la guerra civil y con ella sus desastres y su mundo al revés, deviene señor del castillo en el que servía y oculta a la duquesa de una muerte segura a manos de los rojos que han tomado el castillo. En la novela, durante un proceso de reconocimiento interior de estos dos personajes, que se materializa a lo largo de sus recorridos de ascenso y descenso por las diversas estancias del palacio, Sender en juego de *loci* de un moderno arte de la memoria, va colocando objetos significativos: todos los pisos exhiben un cuadro que marca la ambientación psicológica o, al menos, antropológica de lo que sucederá a sus protagonistas. Para ello, en el piso intermedio Sender ha ubicado un cuadro de Goya. Sin nombre ni identificación, Sender lo utiliza como base escénica para la expresión de las sensaciones más íntimas del personaje masculino. Valga una cita, aunque quizá excesivamente extensa, para ilustrar esto que vengo señalando:

Rómulo quería ir al torreón para llevar a la duquesa la noticia de que el duque ya no vivía. Subió, esperó, llamó desde la escalera. Bajó corriendo al piso inferior y la halló en el vestíbulo, con un gabán de pieles puesto sobre el pijama. Las habitaciones eran iguales que en el piso superior, con la diferencia del decorado y de que el lugar de la terraza lo ocupaba una habitación más [...] En el lugar que en el piso superior ocupaba la marina había un tapiz de Goya, con colores amarillos muy vivos, que no le gustaba a Rómulo. [...] Rómulo había encendido la luz de su lámpara de bolsillo y estuvo un instante mirando el tapiz de Goya: «Con la luz amarilla de mi linterna —pensaba—, ese campo que

¹⁰ En Ramón J. SENDER, *Examen de ingenios. Los noventayochos. Ensayos críticos*, México, D. F., Aguilar, 1971, p. 91.

¹¹ *Ibidem*, p. 276.

¹² En Ramón J. SENDER, *El rey y la reina*, Barcelona, Destino, 1988⁵.

no es el campo y que, sin embargo, es el campo, parece lleno de sol». Seguía dirigiendo la luz al tapiz. La duquesa callaba y Rómulo creyó que debía disculparse por anticipado. [...] Rómulo seguía mirando el tapiz del muro y diciéndose: «Con esta luz de mi linterna el campo está soleado, pero el sol tiene un color amarillo y dulce, como de tormenta». [...] Y Rómulo no había confesado nada. Rómulo se sentía casi alegre. Sin embargo, miraba a la sombra de la puerta del dormitorio con recelo. Después miraba el tapiz. Era también el tapiz como una ventana. Dirigiendo a él la luz de la linterna le parecía asomarse a un valle ensombrecido por la última luz de la tarde. Los estampidos lejanos o próximos parecían llegar de los horizontes falsos de aquel valle que se veía en el tapiz. El aire del torreón estaba frío —Rómulo pensaba en los hornos— y alrededor de las lámparas parecía cuajarse en algodón amarillo. Rómulo dijo:

—No. Las cosas no son como parecen.

Aquella era una frase que no le comprometía después de las acusaciones de la duquesa. Y añadió:

—La guerra, el fuego, la sangre, ¿qué nos importa a nosotros, a usted, a mí?

Se oían explosiones próximas. Miraba el tapiz y veía un horizonte bajo, como los de Castilla. Quizás al otro lado de aquel horizonte estaban enterrando al duque.¹³

A partir de estas líneas, es cuando menos curioso comprobar cómo Sender ha jugado sobre el cuadro de Goya a la deformación de las imágenes mediante una linterna, exactamente igual que ocurre en el juego parateatral dieciochesco de las sombras chinescas. Sin duda, Sender era sabedor de la fascinación que Goya sentía por estos juegos y, en artificio de manipulación de lo esperpéntico, ha sustituido en su libro los espejos deformantes valleinclanescos del callejón del Gato haciendo que la linterna de Rómulo actúe sobre el cuadro de Goya igual que lo haría una linterna mágica. Con lo que la realidad allí superpuesta queda deformada en juego de caricatura.

Sender consigue con este recurso apoyar la idea de que la guerra ha venido a cambiar el orden de lo real. Y lo verdadero del momento debe ser asimilado bajo la conciencia de lo único existente, y desde luego diferente, con una nueva luz explicativa, casi demiúrgica.

UNOS TRAZOS MADUROS: LA ALEGORÍA

El autor oscense acogió la idea de *Contraataque* todavía joven y con un sentido de la inmediatez un tanto naturalista, realismo este que en su madurez se irá deformando, sabiendo acoger lo grotesco desde sus mecanismos originales hasta su simbología más difícil.

Don Paco, como Sender lo llama, llegó al *summum* en sus grabados y en sus pinturas de la Quinta del Sordo; Sender, en sus obras exílicas, en las que el recuer-

¹³ *Ibidem*, pp. 89-96.

do se ve acuciado por la deformación de la distancia y del tiempo. De ahí que, alcanzada ya su propia madurez, dos años antes de morir, en su libro-ensayo *Ver o no ver: reflexiones sobre la pintura española*, dedicado a Velázquez, Goya y Picasso, entre otras líneas de gran valor estético para la comprensión de su propia obra, Sender, consciente de la deformación natural que adquiere la vida en su camino hacia la vejez y la muerte, escribe este texto que puede servir para verificar la conclusión de este estudio:

De un modo realista o en alegorías extrañas, con una maestría técnica que aumentaba mientras el artista envejecía, Goya lo registró todo, y no solo las agonías de sus compatriotas bajo los invasores, sino también las tonterías y los crímenes de esa misma gente entre sí. Las grandes telas de las masacres y ejecuciones de Madrid, los incomparables aguafuertes de los *desastres de la guerra*, nos llenan de compasión indignada. [...] El repertorio de desastres de Goya muestra preferencia por algunos temas. Ahí están [...] las prisiones de Piranesi, donde las mujeres son violadas, los presos se abandonan a un desesperado estupor, los muertos se pudren, los niños se mueren de hambre. [...] Con más frecuencia aparecen montones de muertos reducidos a la mísera condición de la basura. O también en dramáticas siluetas contra el cielo de las colinas de las afueras, la odiosa carnicería [...] de los españoles furiosos contra sus verdugos. A menudo sale de la colina un pequeño árbol, siempre pequeño y tal vez alcorzado por las balas de la guerra, en cuyas ramas aparece empalado el torso desnudo, a veces decapitado, con los brazos y piernas cortados y siniestramente dispuestos alrededor para advertir a los demás de la suerte que les espera si se atreven a rebelarse contra el emperador.¹⁴

Son también curiosas las palabras con las que Sender pretendía homenajear la conclusión de una vida como la de Goya, que al igual que la suya terminó en exilio:

Y el único hombre de la época que puede dar y que da realmente gloria a España, el pintor Francisco de Goya, se siente inseguro, tiene que esconderse y se prepara a huir a Francia para morir lejos del alcance de la bestia [se venía refiriendo, evidentemente, a Fernando VII]. Solo después de la restauración Fernando podía ser un coloso temible para Goya. Pero no lo era. El coloso¹⁵ contradictorio era el mismo Goya, salvándose a sí mismo por la gracia del arte.¹⁶

¹⁴ Ramón J. SENDER, *Ver o no ver: reflexiones sobre la pintura española*, Madrid, Heliodoro, 1980, pp. 109-112.

¹⁵ Quizá otro gran senderiano como Saura, el cineasta oscense, haya leído también estas líneas para la conclusión del guión de su película *Goya en Burdeos*, donde la imagen del coloso cierra el proyecto. En Carlos SAURA, «Goya (Goya en Burdeos). Apuntes para una película sobre Goya, escrita y dirigida por Carlos Saura», *Artigramas. Revista del Departamento de Historia del Arte* [Universidad de Zaragoza], 11 (1994-1995), pp. 9-78.

¹⁶ *Ver o no ver*, ed. cit., p. 133.