

**A PROPÓSITO DE LA INTENCIÓN DEL ESTILO
EN SIETE DOMINGOS ROJOS (1932),
DE R. J. SENDER**

JOSÉ MIGUEL OLTRA TOMÁS

Université de Saragosse

Un fenómeno que me parece destacable en la prosa de la Segunda República Española es que conoció parecidas tensiones que las que afectaron a la sociedad, ya no sólo en lo ideológico y político - esto es, en lo temático -, sino transformaciones que afectaron a la literaturización del relato, a su formalización como discurso verbal¹. Como generalización se afirma que el discurso deshumanizador de Ortega se había entronizado en el desarrollo de las artes, generalización que procuró una reacción en contra

¹La apreciación ya es intuitiva tempranamente por Rafael Cansinos Assens en una serie de artículos publicados en *La Libertad* de Madrid bajo el título «Ramón J. Sender y la novela social» (los días 4, 8, 19, 25 y 31 de enero y 9 de febrero de 1933; reproducido íntegramente en *Ramón J. Sender. In memoriam*, ed. J.-C. Mainer, Zaragoza, D.G.A./Ayuntamiento de Zaragoza/Inst.«Fdo. el Católico»/C.A.Z.A.R., 1983, pp. 37-61, por la que citaré). A propósito de nuestra novela, en un tono de subido antiorteguianismo (¿en qué medida no dejará de tener razón Cansinos sobre el hastío intelectualista y los denuestos contra el «espíritu burgués» como actitudes generalizadas en los novelistas sociales?), reseña: "Uno de los méritos de esta obra es precisamente su calidad literaria, que acrece su valor ideológico, por cuanto nos muestra el arte nuevo como entrando a integrar el complejo social de la hora. Nada más interesante y revelador que ver cómo se armonizan las nuevas formas con las nuevas ideas y cómo hay un nuevo estilo ya preparado para coordinar los nuevos gestos, porque eso nos da la idea de una renovación total de la vida. Que en el cuadro de señales de la revolución social puedan incluirse también los signos de la revolución artística [...]; que lo social sea también lo artístico, he ahí un hecho bien claro de significación inmensa" (p. 55); y antes había sentenciado: "Prosa moderna, que enrola al servicio de una ideología de vanguardia todas esas osadías de la forma que a los poetas de vanguardia les han servido únicamente para encubrir una psicología reaccionaria. Sender es el verdadero autor de vanguardia, porque conoce y practica todas las novedades revolucionarias de la forma -de ahí la modernidad de su estilo-, y tiene al mismo tiempo una mentalidad liberada de supersticiones -incluso la estética-" (*ibid.*, p. 39).

cuando la caída de Primo de Ribera permitió el acceso de nuevos autores a los circuitos comerciales. Sin duda, la notable relajación de la censura supuso la afloración de escritores que, sin abandonar parámetros de elevada calidad literaria, incorporaron una visión crítica de la sociedad española, observada como el tablero apasionado y apasionante (¡qué pocos escritores supieron escapar a la tenaza presionante de los acontecimientos!) en que se desarrollaban movimientos de indudable transcendencia, sin abandonar experimentaciones de tipo formal.

En general, en los pocos años de la infausta República todos asistieron a los acontecimientos con una sensación de provisionalidad política: cripto-monárquicos, fascistas, comunistas y anarquistas, todos ellos en sus más variados matices, pugnaban por la implantación de un sistema que nada tenía que ver con la «república burguesa» recién acuñada. Los cada vez menos partidarios de la Segunda República se veían desautorizados por escándalos crecientes, de un signo u otro; en todos creaba la sensación de una insatisfacción, en unos nostálgica, mientras en otros hacía su aparición un creciente irredentismo. En cualquier caso, existió la conciencia de protagonizar eventos de imprevisibles dimensiones; una conciencia histórica ante hechos que se juzgaban transcendentales. De ahí la inexistente postura de distanciamiento y objetivación en los relatos. Fueron años de una extrema politización y de tensiones en la vida y, por ende, en las artes, acrecentadas en éstas por los experimentalismos vanguardistas. Años de tanteos, búsquedas afanosas y frustraciones notables. Pero no pretendo hacer sociología ni historia de la literatura, sino centrar el análisis en la formalización de un discurso narrativo que se percibió como renovador desde el mismo instante de su publicación. Sirva lo precedente como introducción.

Siete domingos rojos está considerada como la novela por excelencia del anarcosindicalismo español, portavoz y muestrario de uno de los movimientos más poderosos de aquellos años. Su autor, Ramón José Sender Garcés, es un prototipo del novelista que surge en aquel momento, experimentado en el periodismo durante la Dictadura de Primo y que nace a la creación para el gran público en 1930 con *Imán*. Es, por excelencia, un «escritor republicano»¹, hablando en términos de ubicación cronológica,

¹Rafael Cansinos Assens señala al respecto: "Ramón J. Sender es un escritor de la postguerra [del 14-18]. Pero debemos precisar más esta cronología: es un hijo rebelde de nuestra dictadura" (*art. cit.*, p. 37).

A propósito de la intención del estilo en *Siete domingos rojos*

que alcanzaría el reconocimiento crítico pleno con el Premio Nacional de Literatura de 1935, por *Mr. Witt en el Cantón*.

El contexto ideológico de *Siete domingos rojos* se desenvuelve entre los afanes de los anarquistas y los anarcosindicalistas españoles por provocar la revolución y, con ella, la instauración del paraíso sin Estado, una organización social sin poder alguno. Aunque contamos con los excelentes estudios de Patrick Collard¹, Francis Lough² y Michiko Nonoyama³, con excesiva ligereza, a mi modo de ver, se ha interpretado esta novela como la exaltación del movimiento anarcosindicalista⁴; Collard, en especial, se distancia prudentemente de la ubicación en tal órbita, dudando sobre la calidad exegética del anarcosindicalismo que encierra la novela:

Siete domingos rojos es en cierto modo el análisis del fenómeno anarcosindicalista por alguien que está despidiéndose de su pasado militante de la C.N.T. y miembro de un subgrupo de la F.A.I., ya que, como se sabe, a partir de 1933 Sender se acerca a los comunistas⁵.

Si de algo pudiera valer mi opinión, creo que *Siete domingos rojos* es una afilada crítica de la estrategia anarcosindicalista, más que de los fines perseguidos. La utopía bakuniana, percibida como imposible plasmación de un mundo por demás irreal, sigue manteniendo en pie a Sender en este relato, pero crítico ya con los procedimientos y las tácticas por considerarlos esterilizantes. No en vano, Samar, el protagonista de la novela y *alter ego*, en cierto modo, del autor, muere autoinmolado al grito de «¡Por la libertad, a la muerte!», puesto "que es -metafísica y sentimentalmente- la única libertad posible"⁶. Por lo demás, comparto la

¹ Ramón J. Sender en los años 1930-1936. *Sus ideas sobre la relación entre Literatura y Sociedad*, Gante, Rijkuniversiteit, 1980, pp. 163-169, especialmente.

² *The Early Novels of Ramón J. Sender*, Ph. D., Univ. of Salford, 1984, pp. 127-162.

³ «La visión del anarquismo español en *Siete domingos rojos*», en *Homenaje a Ramón J. Sender*, ed. Mary S. Vásquez, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 1987, pp. 47-62.

⁴ Así, por ejemplo, Pablo Gil Casado, *La novela social española (1920-1971)*, Barcelona, Seix Barral, 1973, 2ª ed. corr. y aument., pp. 23-24, 65, 103 y 317.

⁵ *Art. cit.*, p. 163

⁶ Cito siempre por la primera edición: Barcelona, Balagué, 1932; aquí, p. 473. Aprovecho para indicar que en forma alguna me ocupo de *Las tres Sorores*, reescritura tardía de nuestra novela.

opinión de Collard de que Sender, integrante del grupo «Espartaco»¹, una deflección de la F.A.I., está, en efecto, «despidiéndose». El propio autor nos recordará algo revelador al respecto varios años después:

Acepto que el español que a los veinte años no es anarquista es un pobre diablo, pero el que sigue siéndolo después de los treinta es un idiota.

Tal es el sentir de Ramiro en *El verdugo afable*, publicada en 1952². Recordaré que Sender nació el 3 de febrero de 1901 (Chalamera, prov. de Huesca), y que *Siete domingos rojos* se publica hacia finales del año 1932. Haga cuentas el lector y saque sus propias conclusiones.

Me permitiré añadir que Sender, detrás de las a veces ambiguas declaraciones de la nota preliminar de su novela, pone especial énfasis en resaltar los diversos matices -a veces, finísimos y sólo perceptibles por quien está en los entresijos- que rodearon al movimiento anarcosindicalista español; estas diferencias son las que, en modo decisivo, impidieron articular una alternativa triunfante de un tan poderoso movimiento social, siempre abocado al fracaso³.

¹Perteneció a dicha agrupación entre 1929 y 1933. Recuérdese que entre 1930 y 1933 fue redactor, entre otros periódicos, de *Solidaridad Obrera*, portavoz de la Regional Catalana de la C.N.T.

²Santiago de Chile, Ed. Nacimiento, p. 142. Si detrás de esta «justificación» existía algo, lo desconozco. Al respecto, el profesor Manuel Abellán, de la Universidad de Amsterdam, me ha hablado sucintamente de la correspondencia cruzada entre el Consulado español y el Ministerio de Asuntos Exteriores a propósito de ciertos intentos de instrumentalización de nuestro escritor.

³La crítica de esta situación se manifiesta en las constantes descalificaciones que unos protagonistas hacen de otros por no compartir puntos de vista o experiencias; así, el peor de los estigmas sería el de «burgués» (algo que piensa Villacampa de Samar -p. 11-, o Star García del mismo Villacampa -p. 28-). Las constantes descalificaciones de envenamiento marxista o comunista, de desviacionismo, de actitud «política» (en cuanto que se propugna una vía de acceso al poder, aunque para destruirlo al día siguiente), etc., serían ejemplos nada más, pero que merecerían la pena estudiarse en relación con las diferentes corrientes que animaban al movimiento revolucionario. En todo ello percibo un rechazo de Sender hacia esas formas viscerales de autoritarismo que, bajo perifrásticas acusaciones de «desviacionismo», tan frecuentemente agriaron las relaciones internas. En las disputas de las reuniones de los comités, tan negativamente valoradas por esa convidada especial que es la luna ("En estas reuniones se trata de tácticas sindicales más que de acción revolucionaria", p. 70), se hace perceptible la emersión de personalidades fuertes -entre ellas, la de Samar-, que dificultan el entendimiento y la conclusión de acuerdos. Todos van contra todos, excepto los «comunistas autoritarios», de cientifismo insoportable para Espartaco Alvarez (p. 39).

A propósito de la intención del estilo en *Siete domingos rojos*

Sin embargo, mi propósito consiste en estudiar un aspecto nada secundario de Sender: el «estilo». Al respecto se ha dicho de casi todo. Sobre su proverbial desaliño¹, dejemos que el mismo Sender nos hable, aunque de modo indirecto, en unas páginas dedicadas a uno de sus indudables modelos, Pío Baroja:

El atractivo mayor de esas páginas [dice refiriéndose a *La ciudad de la niebla* y *El laberinto de las sirenas*] es el descuido de la forma. Ese descuido llega a ser un arte como la negligencia en algunas mujeres [...]. Y el lector puede ver desnuda y natural la *sed de descuido* de Baroja y su *deseo de despreocupación*. Su contravandancia es al fin una vanidad más. En ella vemos los entresijos y los secretos de su personalidad.

Y más adelante:

La sintaxis de Baroja es incorrecta, pero ese no es un reparo serio para un verdadero escritor [...]. El escritor no debe ser esclavo de la sintaxis, sino dueño y señor. Si un escritor tiene verdadero talento y se hace entender, un día impondrá a la gramática su sintaxis².

¿Voluntad de estilo? ¿Autojustificación y, por lo tanto, reconocimiento indirecto de aquello que se le reprocha?³. Sin duda, ambas preguntas tienen respuesta afirmativa y son simultáneas.

¹Una interesante síntesis del problema se halla en Marcelino C. Peñuelas, *La obra narrativa de Ramón J. Sender*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 260-264. También, José-Carlos Mainer, «Resituación de Ramón J. Sender», en *Ramón J. Sender. In memoriam*, p. 14.

²*Los noventayochos*, New York, Las Américas Publishings Co., 1961, pp. 121 y 135, respectivamente. Al respecto, recuérdese la anécdota de las imperfecciones que los indios de Nuevo México introducían en sus obras de arte, contada por Sender en el prólogo de *Los cinco libros de Ariadna*, México, Aquelarre, 1955, p. xv.

³Max Aub («Discurso de la novela española contemporánea», en *Jornadas*, nº 50 [1945], p. 103; *apud*. P. Collard, *op. cit.*, p. 7) o Angel del Río (*Historia de la Literatura Española*, Nueva York, The Dryden Press, 1949, vol. II., p. 265; *apud*. P. Collard, *ibid.*) se muestran particularmente duros. Quizá, entre los recientes críticos de la literatura que condenan el «estilo» y los descuidos de la novela senderiana, la postura más tajante al respecto sea, de nuevo, la de P. Gil Casado (*op. cit.*, p. 313 y 317). Pero, ¿no cometió Cervantes descuidos tales, incluso mayores? Y no por ello deja de ser Cervantes el novelista más considerado de la literatura universal. Desde luego, lo que no puede negársele a Ramón J. Sender es el «temperamento» narrativo, la «raza de novelista» que posee, ya

Sin embargo, quisiera anotar que el estilo senderiano obedece a una voluntad o intención de naturaleza en esencia literaria. En primer lugar, una lectura superficial de *Siete domingos rojos* hace evidente el uso por Sender de un amplio muestrario de licencias poéticas (personificaciones, sinestesias y metáforas, entre otras, de gran calado literario); de la misma forma, la novela está atravesada por alegorías y símbolos, hasta el punto de interpretarse el conjunto como una «novela alegórica», ya desde el título mismo¹. La alegoría construye el relato en dos niveles, el estructural y el discursivo; se lea como se lea, la alegórica se erige en la única interpretación posible². De alguna manera, nos hallamos en el primero de los niveles apuntados ante un *contrafactum*, técnica en especial representativa de los Siglos de Oro (aunque no privativa de ellos), pues la semana de la creación bíblica se convierte en la semana de la creación revolucionaria (anarquista), aunque con su séptimo domingo diferido hasta el logro final de la revolución³. Por otra parte, la alegoría se convierte en

desde sus primeros relatos; ¿cómo no vibrar con las peripecias de un Viance fundido con las entrañas de un caballo putrefacto, o con el desolador encuentro de Samar con el cadáver de su novia escoltada por cuatro compañeros anarquistas muertos? El ritmo que Sender sabe imponer, así como el magisterio que derrocha en la construcción dialogística -plenamente cervantina, por demás-, muestran *ab ovo* un talento de narrador indiscutible.

¹Julian Palley apuntó tenuemente algunas de estas características de la prosa senderiana en su trabajo *El laberinto y la esfera (Estudios sobre novela moderna)*, Madrid, Insula, 1978, p. 81.

²La tendencia de Sender a usar la alegoría fue puesta de relieve -no sé si de forma censoria- por Juan Luis Alborg, *Hora actual de la novela española*, Madrid, Taurus, 1962, vol. II, p. 30, y por José R. Marra-López, *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*, Madrid, Guadarrama, 1963, p. 371.

³La extracción bíblica de la alegoría final de la novela -enunciada desde el comienzo mismo- resultó evidente, convirtiéndose luego en lugar común, aunque acertado, de la interpretación. Téngase presente la perplejidad de Villacampa ante la sucesión de domingos rojos en su «calendario de taco» (*op. cit.*, pp. 17-18) y la explicitación final de la alegoría a cargo de Samar (*ibid.*, pp. 429 y 459). Para Cansinos, la alegoría se incardina en la interpretación de la novela cual si se tratase de una «semana de pasión proletaria» ("semana de semanas al modo judaico, septenario de dolores al modo nazareno, vía crucis de la pasión proletaria, pasión que es acción también, lucha como debió de serlo la de los primeros cristianos, la de esas víctimas que eran al mismo tiempo agresores, aunque las crónicas piadosas traten de silenciar sus gestos de violencia. Esos primeros cristianos, constituidos en sociedad secreta, tenían una organización muy semejante a la de nuestros agitadores modernos, practicaban la huelga y el boicoteo, saboteaban las victorias romanas [...]. Para completar la semejanza, también ellos, como nuestros socialistas, ácratas, libertarios, sindicalistas, comunistas, etc., estaban divididos en multitud de sectas que, sin embargo, formaban un frente único contra el Estado burgués, tiránico, capitalista y militarista de entonces", *art. cit.*, pp. 44-45); las actitudes revolucionarias de Samar, Star y demás personajes de la novela son susceptibles de compararse con cierta idea del cristianismo paulino (de hecho, habla Cansinos con frecuencia del matiz místico de toda revolución), justificados por la común pertenencia al «cuerpo revolucionario».

A propósito de la intención del estilo en *Siete domingos rojos*

parte del discurso narrativo, participando en el revestimiento de verosimilitud que afecta a esa estructura: durante el cuarto domingo, el capítulo XVIII ofrece la interpretación alegórica del mapa español, región por región, en que Samar y la virtuosa Emilia, asomados a una balaustrada cósmica, observan el desplazamiento de un animal que se transforma (principalmente, en insectos: abeja, hormiga, mariposa, etc; pero también salamandra) durante el desplazamiento de unas regiones a otras; visión cósmica de dos personajes integrados en el devenir narrativo, con un viaje alegórico como explicitación de la «moraleja» de la novela.

Los símbolos también hacen frecuente aparición, destacando el gallo de Star¹, el cual tiene una clara función estructurante: como símbolo del amanecer, su muerte (p. 437) implica el fracaso inmediato de la revolución². Pero también el gallo simboliza la virilidad, la que representa Samar para Star García, y la muerte del animal implica la «muerte espiritual» de Samar -se culmina con el proceso racionalmente buscado de des-espiritualización- y, paradójicamente, la aparición del «espíritu» en Star, espíritu que nunca podrá ser satisfecho si no es por la vía de la muerte física de Samar (la autoinmolación final). No por azar, la muerte del gallo se produce al ser arrollado por el tren, ese tren del que está enamorado Samar desde su niñez. Otros símbolos, como las balas con las iniciales grabadas (S.G. y L.S., en el primer caso; S.G., en el segundo) o los colores de los sucesivos jerseys que lleva Star a lo largo de los seis domingos rojos, cumplen funciones estructurantes en la novela. Destaca el valor premonitorio que se confiere a los colores, en especial al rojo, el rojo de la sangre, el rojo de la tragedia proletaria, el rojo del martirio: el día en que matan a Espartaco, Progreso y Germinal, y que da origen a la movilización de las masas, el jersey de Star es rojo en el calendario

Ya en otro trabajo me llamó la atención esta identificación: "Claro es que se produce una simpatía de los escritores revolucionarios hacia el cristianismo paulista y de las catacumbas, el cristianismo de los perseguidos que esperan la redención" («El sexo militante (Nota acerca de "La novela proletaria" [1932-1933])», en *Erotisme et corps au XXème. Siècle. Culture hispanique*, Dijon, Hispanística XX nº 9, 1992, p. 221).

¹El gallo no recibe nombre alguno en la novela (a diferencia del gato, Makno), lo que no es casual ni olvido del autor. Sobre la nominalización en esta novela, remito a mi artículo «La nominalización simbólica en *Siete domingos rojos*, de Ramón J. Sender», en *Turia*, nº 27 [1994], en prensa. Sobre los animales en Sender, vid. Kessel Schwartz, «Animal Symbolism in the fiction of Ramón Sender», en *Hispania*, XLVI [1963], nº 3, pp. 496-505.

²Vid. P. Gil Casado, *op. cit.*, pp. 316-317. También, Marcelino C. Peñuelas, *op. cit.*, p. 86 (aunque no muere por un perro, sino que es el tren quien lo mata; supongo que se trata de un error involuntario).

«burgués», como los restantes alegóricos domingos del calendario «anarquista»; el gallo de Star también es rojo¹.

¿Qué opinar de la luna? Símbolo femenino, caprichosa y voluble, la luna es «burguesa» por antonomasia, la cual coadyuva con las fuerzas represivas en la persecución de los revolucionarios, «aliada» con el autoritario gato -rival del gallo-. Convidada especial de la novela -lo que ya experimentó Pío Baroja-, en la luna recae la responsabilidad de narrar los acontecimientos de la noche que sigue al primer domingo (capítulo V), así como la de «contrapuntear» el relato². Por otra parte, puede detectarse una preferencia en Sender por los elementos cósmicos (luna, astros, estrellas, nubes, visión cósmica de Samar y Emilia, etc.), los cuales se integran en la visión que el autor tiene de la naturaleza, una concepción panteísta en la que se fusionaría el hombre, un naturismo muy contemporáneo *avant la lettre*.

Si alegorías y símbolos se integran tan decididamente en el relato, no estará de más preguntarse por ese «realismo» del que tanto se ha hablado. ¿Estamos ante la fórmula del «realismo mágico», como quiere Francisco Carrasquer para otras novelas de Sender³, el «realismo alucinado» que sugiere Rafael Bosch⁴, o ante el «nuevo romanticismo», en que sitúa Pablo Gil Casado al autor de *Siete domingos rojos*⁵? Sin duda, el realismo

¹Sobre el uso de este y otros colores, *vid.* Josefa Rivas, *El escritor y su senda. Estudio crítico-literario sobre Ramón J. Sender*, México, Editores Mexicanos Unidos, S. A., 1967, pp. 234-248, y Marcelino M. Peñuelas, *op. cit.*, pp. 245-250.

²La función de «contrapuntear» el relato viene estudiada en el artículo de Mohammad Abuelata, «Aspectos técnicos en la narrativa de Ramón J. Sender (1930-1936)», en *Alazet. Revista de filología*, nº 4 [1992], p. 42. Sobre la función negativa de la luna en la narrativa senderiana. *vid.* Pablo Gil Casado, *op. cit.*, pp. 35-36. Encontramos también en el uso de la luna por Sender lo que José-Carlos Mainer ha denominado la «tentación escénica» («La narrativa de Ramón J. Sender: la tentación escénica», en *BHi*, LXXXV [1983], pp. 325-343).

³El feliz término de Serrano Plaja es tomado por Carrasquer como bandera de enganche de un amplio conjunto de novelas de Sender, como declara ya desde la primera página de su estudio, «*Imán*» y la novela histórica de Ramón J. Sender. *Primera incursión en el realismo mágico senderiano*, Universidad de Amsterdam, 1968; sígase, en especial, las pp. 43 y ss.

⁴«La "species poetica" de *Imán*», en *Hispanófila*, XIV [1961].

⁵Lo que definiría al «nuevo romanticismo» sería la aparición de lo fantástico y lo simbólico involucrado en lo cotidiano y objetivo (*op. cit.*, p. 416); en nuestro relato, la realidad aparente no se presenta de forma objetiva (*ibid.*, p. 102). De manera más tajante, y tomando como referencia el prólogo de Sender, afirma P. Gil Casado: "Es obvio, pues, que el escritor del nuevo romanticismo parte de la realidad vulgar y, en el proceso de transformarla en realidad aparente, la somete a una consciente deformación. No le interesa tanto lo exterior, como lo interior-exterior, no concibe la realidad aparente en términos de un objetivismo puro, sino que busca reflejar un complejo-

A propósito de la intención del estilo en *Siete domingos rojos*

senderiano requiere de algún adjetivo que lo desnaturalice; o mejor, como hace Patrick Collard¹ estudiando el contexto senderiano de sus primeros años como escritor y periodista, descubrimos que su *realismo* es de «percepción ganglionar». De hecho, por estos años Sender "estaba realizando experimentos en la novela con la convicción de que el fondo de la realidad humana se encuentra escondido en una calidad no-racional y fantasmagórica [...] que, a pesar de su esquivez, es una fuerza que se encuentra al alcance de la mano"². Realismo que presenta la tendencia acusada a una permanente «tentación lírica», no sólo en *Siete domingos rojos*, sino en el conjunto de su obra³. En nuestra novela ya no sólo por la utilización de procedimientos considerados esencialmente poéticos -mencionados algunos de ellos líneas más arriba-, sino por la presencia de una estética vanguardista, tanto futurista como surrealista. Recuérdese la *antiletanía* que desencadena Graco sobre «la virgen Joquis» (la moderna ametralladora americana que disparaba quinientas balas por minuto -p.269-270); la loa de «la viga de hierro del 32» (así como del teatro racionalista y de los materiales usados, "una bonita combinación parecida a la popa de un barco" -pp. 19-21); o la descripción del entramado de vías de la estación de Atocha y la máquina Compoud ("allí veían fundidas en una sola impresión la vida mecánica, el trabajo, el misterio, la línea pura y el color" -pp. 430-433). Todos ellos surgidos de una estética futurista. De parecida manera, piénsese en el sueño de Samar («la ciudad con rumores de colmena», pp. 463-469), surgido en la cárcel y que "quiso anotarlo porque le pareció que servía para un poema o una película surrealista" (p. 463)⁴.

subjetivo-objetivo" (*ibid.*, p. 39). El término procede del ensayo de José Díaz-Fernandez, *El nuevo romanticismo*, Madrid, Zeus, 1930.

¹Vid. «Las primeras reflexiones de Ramón J. Sender sobre el realismo», en las *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas (A. VI C.I.H)*, ed. A. M. Gordon y E. Rugg, Toronto, Univ. of Toronto, 1980, pp. 179-182; en especial, pp. 180b-181a (también reproducido en *Ramón J. Sender. In memoriam*, pp. 87-94). El propio autor amplía ciertos datos en su estudio *Ramón J. Sender en los años 1930-1936*, *op. cit.*, pp. 119-132.

²Son palabras de Shermann H. Eoff, «El desafío de lo absurdo», en *El pensamiento moderno y la novela española*, Barcelona, Seix Barral, 1965, p. 237 (texto reproducido en *Ramón J. Sender. In memoriam*, pp. 95-112).

³Como se queja José Manuel Blecua («La poesía de Ramón J. Sender», en *Ramón J. Sender. In memoriam*, pp. 479-494; conferencia leída en el Ayuntamiento de Zaragoza, el 8 de marzo de 1982), la poesía de Sender ha levantado poco interés entre sus estudiosos, una poesía que merece mayor atención, sin duda. Lo lírico de la prosa senderiana ha sido parcialmente estudiado por Marcelino C. Peñuelas, *op. cit.*, pp. 256-260

En cualquier caso, parece inaceptable la consideración de nuestra novela como «realista» a secas¹.

Todos los elementos hasta aquí analizados contribuyen, en mi modo de ver, a perfilar algunos rasgos del estilo de Ramón J. Sender. Pero, ¿existe el «estilo»? No lo sé; aunque sí puedo afirmar, podemos afirmar, que, de existir, no es el objeto de estudio de lo que denominamos *estilística*. Es más, redundante y tenaz, la estilística se niega a reconocerse como metodología o como ciencia que se dedique a cercar el «estilo». Sin embargo, la estilística confiere, como punto de partida, un estatuto lingüístico a la obra literaria y que en ese nivel es donde se desarrollan sus investigaciones. Por tanto, me será preciso analizar lingüísticamente lo que por otras vías se percibe como literario. Para ello, nada mejor en este caso que seguir a Charles Bally, según el cual habrá que analizar los hechos del lenguaje organizado desde el punto de vista de su contenido afectivo; "c'est-à-dire l'expression des faits de la sensibilité par le langage et l'action des faits de langage sur la sensibilité"².

En esta fecunda vía de análisis la novela senderiana puede alcanzar alguna dimensión nueva. En realidad, y desconociendo si Sender tenía noticia de los estudios de Bally -aunque fuere por vía indirecta-, sí podría afirmarse una empatía entre ambos. Si escuchamos a Sender en el prólogo a *Siete domingos rojos* («Para una cuestión previa», p. 6), la comunión intuitiva entre ambos autores parecerá algo más que casual:

Claro que mi libro no se dirige expresamente al entendimiento del lector, sino a su sensibilidad, porque las verdades humanas más entrañables no se entienden ni se piensan, sino que se sienten. Son

⁴Recuérdese que Sender declaró haber leído en su juventud a S. Freud. Por otra parte, encuentro alguna concomitancia reveladora entre el sueño de Samar y «Un chien andalou» de Luis Buñuel, que quizá mereciera la atención de un especialista en el tema.

Un dato que me parece revelador es que en este «sueño», "el comunista y Samar se habían cogido del brazo y pasearon" (p. 466). Tal vez, Sender acude al mundo onírico para no irritar en exceso a sus correligionarios anarquistas.

¹Así, por ejemplo, Marcelino C. Peñuelas, *op. cit.*, pp. 54 (en que la cataloga como "ásperamente realista") y 74. Sin embargo, matiza el realismo senderiano en pp. 251-256; y en p. 253 hace una observación atinada en extremo: "Es conveniente reiterar que el acercamiento de Sender a la «realidad» suele verificarse mediante enfoques múltiples en los que destacan los dos niveles extremos [...]: el inmediato, frecuentemente áspero y violento; y el imaginativo o poético, más alejado de lo cotidiano".

²*Traité de Stylistique Française*, cito por la 3ª ed., Genève/Paris, Libr. Georg & Cie/ Libr. C. Klincksieck, 1951, vol. I, p. 16. Atiéndase, particularmente, al § 19. «Définition».

A propósito de la intención del estilo en *Siete domingos rojos*

las que el hombre no ha dicho ni ha probado a decir porque cumplen su misión en la zona confusa y brillante del sentir. Al final del libro el lector que se haya abandonado lealmente habrá comprendido o no el fenómeno social o político a que me refiero, pero desde luego habrá "sentido" desarrollarse dentro de sí una evidencia nueva. Dirigirse a los sentidos, a la sensibilidad y no al entendimiento, al "intelecto", tiene para mí además la ventaja de que nadie podrá llamarme "intelectual" con plena razón¹.

A propósito de la última frase, Sender rechaza en boca de numerosos personajes de su novela el intelectualismo por burgués y decadente². Claramente lo enuncia en boca de Star García, en cierta forma el ángel de la muerte: "En eso de las ideas yo creo que es más el carácter del individuo que las mismas ideas" (p. 59). Es decir, puro sentimiento. Y Sender se dirige a conmover esa esfera inferior a través del lenguaje. Aquí radica mi interés por el «estilo» senderiano.

En *Siete domingos rojos* se da un constante choque entre la espiritualidad reclamada y la materialidad presente. Si Samar llega a convertirse en ese revolucionario puro que sacrifica su vida en un motín carcelario, se produce por la brutal desposesión de su lado espiritual -el que, contradictoriamente, le fomenta Amparo, la burguesa hija del coronel García del Río-. Después será Star, la revolucionaria hija de Germinal García, quien pretenderá seguir el mismo camino de despojamiento a través de la muerte de Samar. Muerto el espíritu, el ser se esencializa en la idea revolucionaria, cuya única lógica son los hechos desprovistos de todo análisis intelectual. La acción revolucionaria -esa faceta tan antiteórica, por malamente pragmática, que caracterizó al movimiento libertario español- se convierte en la única realidad, para lo que hay que desterrar las «otras realidades» posibles. Desde la lógica anarcosindicalista, estamos ante un proceso de ascesis y depuración, en una vía abiertamente mística, con esa espiral ascendente que caracterizó a los grandes santos del siglo XVI, tan aparentemente poco intelectual³.

¹ Los entrecomillados son del autor, especialmente interesado en realzar términos que, aunque no precisa, si encerraban una fortísima carga connotativa en aquellos momentos.

² Remito de nuevo a los artículos de Cansinos Assens y de P. Collard, en los que se pone de relieve el rechazo de «formas intelectuales sensibleras», las de los escritores «fáusticos», en especial Unamuno.

³ Recordaré que Sender publicó un año antes de nuestra novela su particular visión sobre Santa Teresa: *El Verbo se hizo sexo*, Madrid, Zeus, 1931.

Y aparentemente poco intelectual se presenta Sender en sus relatos. Se ha afeado a Sender, a propósito de *Siete domingos rojos*, cierta tendencia al excursus teórico y dogmático. Sin embargo, estos excursus -concebidos como lugares extrínsecos del relato- no aparecen en la novela (quizá en algún momento y siempre de forma, desde luego, poco significativa); la teoría o la ideología surgen con naturalidad del diálogo y de los hechos contados, consustanciales a la narración, pues no olvidemos que ésta es militante y «política», y que desde la esencia misma del narrador omnisciente de numerosos capítulos¹ hasta los protagonistas narradores «reflexionan» sobre los acontecimientos (en éstos últimos hay algunos magníficos ejemplos del «fluir de la conciencia», especialmente en el relato del cine de Samar y Amparo, en el capítulo IX).

Pues bien, Sender nos aboca a un relato de «emociones», sumamente dinámico; de ritmo sostenido en su primera mitad, para hacerlo creciente en la segunda, aunque el capítulo penúltimo pueda parecer una conclusión de la novela, pues Villacampa relata sucintamente los destinos posteriores a la huelga -y el final de ésta- de cada uno de los protagonistas, lo que implica una relajación en el ritmo². El autor pone todo su empeño en conmover al lector, en hacerle vibrar con la prosa tensa y nerviosa de un «realismo de percepción ganglionar», construido sobre alegorías, símbolos

¹En *Siete domingos rojos* nos encontramos con un caso claro de multiperspectivismo, pues junto a los protagonistas que narran en primera persona los acontecimientos (incluida la luna), el narrador omnisciente adopta diversas ópticas, desde la cósmica (cap. 18) hasta la que nos lo presenta sumergido en los acontecimientos ("En la construcción de ese teatro trabajó solamente personal nuestro" -p. 19; "Vamos a la calle sin corbata, sin sombrero [...], y respiramos a pleno pulmón, navegamos en un triunfo imaginario. Todo es nuestro [...]. La embriaguez de nuestras multitudes es negativa. No se puede negociar con ella" -p. 335; "Es curioso. Sin salir de Madrid, también a la hora de escondernos una mano invisible nos empuja hacia el mediodía" -pp. 427-428). Este narrador omnisciente (¿hasta qué punto puede ser confundido con el autor, ya que éste aparece claramente definido en algunos pasajes -pp. 9, 36, 40?) que aparece en algo menos de la mitad de los capítulos de la novela (2º, 3º, 11º, 16º, 19º, 20º, 21º, 23º, 24º, 25º, 26º, 27º, 28º y 30º) ha sido estudiado por Mohammad Abuelata (*art. cit.*, pp. 35-36), aunque comete algún pequeño error (el cap. 16 no es la conciencia de alguien que está redactando un acta de una reunión, sino que el acta es narrada por el narrador anónimo omnisciente).

²La posterior reescritura en 1972 o 1973 de *Siete domingos rojos*, titulada desde entonces *Las tres Sorores* (Barcelona, Destino, 1974), ha sido estudiada por Anne Buys, *Españolismo y universalismo: las evoluciones ideológicas en dos novelas de R. J. Sender (Lectura interpretativa de «Siete domingos rojos» y de «Las Tres Sorores»)*, tesina defendida en Hasselt, en 1975 (trabajo que no he podido consultar), Francis Lough, *op. cit.*, pp. 333-361, y Francisco Carrasquer, «¿El derecho de autor frente al deber de enmienda?», en *Camp de l'Arpa*, nº17-18, febrero-marzo 1975, pp. 18-20.

A propósito de la intención del estilo en *Siete domingos rojos*

y lirismo, todo ello sazonado de marcas lingüísticas y apareamientos *-couplings*, en el lenguaje de Samuel Levin¹- que jalonan la progresividad del relato, cerrándolo coherentemente. Al fin y al cabo, el objetivo último de toda buena retórica consiste en conmover los ánimos (los sentimientos, en Sender; los afectos, en Bally).

Sin entrar en la polémica de si se trata de un proceso de elección léxica (Bally) o de desviación (la glosemática), podemos observar que Sender articula un conjunto de unidades lingüísticas que adquieren especial relevancia en *Siete domingos rojos*, y no sólo por reiteración, sino también por acumulación dramática -esto es, psicológica. Fijémonos en algunas de ellas, a modo de ejemplificación, con la meta, por mi parte, de contribuir a dulcificar la idea del «desaliño» en el estilo senderiano, percibiendo un proceso de creación artística mediante el uso de la lengua y destinado a excitar la afectividad del lector.

Se ha señalado, con evidente acierto, que la lengua de Sender tiene mayor riqueza sustantiva que adjetiva². Sin embargo, poco o nada se ha dicho sobre el uso adverbial en nuestro autor, determinante en el proceso de tensión del ritmo en *Siete domingos rojos*. Analicemos el uso de la locución adverbial «siempre más» y de «nunca». La locución adverbial pretende marcar la tensión que genera la demanda de las masas anarcosindicalistas de alcanzar el paraíso proletario, demanda que nada debe detener; así, en una determinada dinámica revolucionaria, durante el estallido de la huelga general que sigue a la muerte de las tres luminarias (Progreso González, Germinal García y Espartaco Alvarez), un anónimo representante de la Federación de Grupos, que es el narrador del capítulo VII, explicita la situación que podría crearse (p. 102):

La organización está detrás dispuesta a ir adelante. Uno dice: "¡Hasta aquí!", y mil voces gritan: "¡Más allá!". Hay, entre esas voces, obreros y mujeres, gente vestida y mendigos. Avanzamos más y de pronto vemos que los cuadros sindicales peligran. Paramos un poco y decimos otra vez: "¡Hasta aquí!". El aire y las losas, la luz y los edificios nos gritan: "¡Más allá!". Consultamos a la Federación Local y nos contestan un "¡Más allá!" firmado y sellado. Vamos a la Regional y nos dice: "¡Más!". Estas consultan

¹ *Estructuras lingüísticas en la poesía*, con una presentación y un apéndice de Fernando Lázaro Carreter, Madrid, Cátedra, 1974.

² Vid. Josefa Rivas, *op. cit.*, pp. 220-221.

al comité nacional y los grupos al Peninsular. Todos contestan, sin palabras casi, con una sola consigna que es la de ayer y la de mañana. La de siempre. "¡Siempre más!" El incidente primero ha sido ahora en Madrid [...]. La organización entera, sin consultarse o previas consultas telefónicas [...], va detrás.

Como puede leerse, Sender juega constantemente con la confrontación de adverbios no necesariamente antagónicos, creando una espiral de tensión vertiginosa, todo ello enmarcado entre dos oraciones paralelas (*la organización está/va detrás*). La abundancia de presentes continuados se resuelve en ese «siempre más» que abre el acceso a la eternidad. En cierto modo, el anónimo sindicalista ya nos había advertido líneas antes (p. 101): "Llega un momento en que las pasiones han infestado el aire y ya no se puede respirar"; es la «fe visceral» (p. 49) de que nos habla Sender. Este proceso desatado de concienciación incontrolada parece asumirse como consigna incuestionable unas líneas más abajo (p. 102):

La consigna está siempre en el aire: "¡Más allá!". Ya lo sabemos: "¡Más!". ¡Siempre más! Dormid tranquilos, camaradas asesinados. Vamos a donde vosotros queráis ir. El cielo es azul...

La necesidad y demanda de infinito, una «ebriedad de porvenir», se integra en la masa hambrienta de un idealismo que le ayude a superar su miserable condición de explotada.

Paralelamente, la locución adverbial reaparece en otro contexto muy diferente en *Siete domingos rojos*: un Samar desesperado por su amor hacia Amparo camina hacia la disolución espiritual en la casa del coronel García del Río, después de haber sido detenido y conducido al cuartel militar (p. 354):

Fuera del recinto de aquel pabellón, en la calle, en el ambiente de Samar, lo imposible no existía. Todo era posible, todo era superable. ¿Y ella? ¿Y ella? Una voz que hubiera gritado "¡imposible!" se hubiera visto ahogada por las olas de una multitud ebria de porvenir: "¡Más! ¡Siempre más!". Pero Amparo era imposible porque significaba el éxtasis. Y el éxtasis, como la quietud, es como la muerte. En el camino de la revolución no avanzar significa retroceder.

A propósito de la intención del estilo en *Siete domingos rojos*

Aquí ya encontramos una oposición básica: *siempre más/imposible*, aunque sólo en su nivel gramatical (locución adverbial *versus* adjetivo), puesto que al final la oposición aparente se resuelve en una única certeza, la de la muerte, esa muerte cuya existencia había negado el propio Samar, y en el mismo marco, cuando Star García se encontraba abatida por la muerte de su padre, Germinal (p. 50): "-La muerte no existe, pequeña. La muerte es burguesa". Es el narrador anónimo omnisciente quien se encarga de desentrañar el misterio (p. 355):

Lo mismo que "siempre" vencía al tiempo y "más" vencía al espacio, ella [Amparo] en sus brazos era el infinito, pero un infinito negativo, fuera de la revolución, de todos los movimientos ascendientes. Un infinito hacia atrás: un "menos infinito".

Es decir, en Samar entran en colisión dos infinitos antagónicos y excluyentes, el burgués que representa el amor de Amparo y el revolucionario que significan las masas. En esta contradicción básica se desenvuelve el devenir de Lucas Samar, resuelta en la autoinmolación final, anticipada sutilmente en el relato (p. 355):

Los clamores de su oscura conciencia repetían en la locura blanca y azul de mayo: "¡Imposible!". Pero Samar le salía al paso con sus banderas rojas: "¡Siempre más!". Las dos palabras se alejaban. La primera superaba al tiempo y lo vencía; la segunda, al espacio: "¡Siempre más!". "¡Siempre más!". ¿Y después? No hay después.

Lo infinito, que no conoce límites, se opone a la finitud que implica *después*, lo que tiene término; lo absoluto se impone en este juego de adverbios y adjetivo. Mientras se debate entre lo «imposible» explícito y el «siempre más» -lo «imposible» implícito-, de forma transitoria el protagonista cede a la presión de lo «imposible» (p 357):

El veneno todavía era una delicia. Después celebraron sus fiestas de primavera, sin sorpresas, sencillamente, sin lágrimas, con una pasiva embriaguez en ella y un hambre de eternidad en los sentidos de él.

Pero se trata sólo de un aplazamiento de la resolución final, como veremos a continuación.

Centrémonos ahora en el uso que se hace, por esencialmente significativo, del adverbio *nunca*. Tras la ruptura de Samar y Amparo, ésta se debate entre la necesidad de hacer feliz a su amado y de expiar su «pecado» (así, en términos religiosos) por haber delatado la conspiración que se tramaba en el cuartel, y de la que su padre tendría que haber sido la primera víctima. Al regresar a su cuarto, Amparo percibe su zozobra a través de las cosas externas (p. 384):

No sabía por qué las cosas la recibían negando. Todo parecía querer anularse. A lo lejos el viento huracanado de las tormentas sacudía a derecha e izquierda los árboles. Hacia la Moncloa se oyeron unos disparos y cada uno iba seguido inmediatamente de un eco. "¡Nun-ca!, ¡nun-ca!, ¡¡¡nun-ca!!!". Los que no tenían eco eran negaciones secas y rotundas. El cielo negaba también. La penumbra mañanera de la casa negaba como un atardecer.

A continuación, entre el estruendo de la tormenta (la naturaleza confabulada con el destino del héroe), Amparo se dispara un tiro en el corazón. El lenguaje de Sender muestra una habilidad extraordinaria al unir la función gramatical del adverbio (correlato del anterior adjetivo *imposible*) a una función onomatopéyica (el estallido de un tiro y su impacto¹, acentuando su resonancia *-nun-* por el acompañamiento de los truenos). De esta calidad sobreañadida al lenguaje por Sender no cabe la menor duda, tanto por la afición del autor a conformar significados especiales sobre el valor fónico de las letras, como por el realce tipográfico conferido en el texto concreto. Por supuesto, el adverbio *nunca* lo es de negación, reforzándose con la presencia reiterada del verbo *negar*.

Algunas páginas más adelante, Sender utiliza de nuevo el procedimiento, pero variándolo de contexto. Como ocurría en el caso anterior, tal facultad en el uso del lenguaje sólo es privativa del narrador omnisciente, el único que se permite poner de relieve la naturaleza íntima

¹ Al respecto, recuérdese cómo la literatura que sigue al desastre de Annual pone en circulación un neologismo afortunado: *paco*, el disparo del francotirador marroquí *-pac...co-*, acentuado en su resonancia por la soledad del paisaje norteafricano (así, en *Imán*, en *El blocao* de Díaz Fernández, en la segunda parte («La ruta») de *La forja de un rebelde* de Barea; es decir, en los mejores relatos sobre la guerra colonial).

A propósito de la intención del estilo en *Siete domingos rojos*

de las cosas y su enunciación, más allá de la nominalización. Cuando Samar tiene conocimiento, a través de un ambiguo comunicado de prensa, de la muerte de Amparo, siente el desgarramiento afectivo vaciándole de su «espiritualidad»; como escribe en el título del capítulo XXIV el autor, «Samar muere junto a un portal, pero no se entera», dándole la apariencia de muerto viviente que arrastrará hasta el final de la novela; así (p. 392):

Tenía los ojos abiertos y miraba al vacío. El corazón palpitaba (nun-ca, nun-ca, nun-ca) y sentía en el dorso de la mano el frío de la acera. Pero no podía hablar. Ni ver. Ni pensar.

La triple repetición del adverbio (también resaltada tipográficamente en el texto) incide en la abolición de la vida espiritual de Samar, no en la vida vegetativa, y en la que su corazón late amplificado como recordatorio de la negación. Si antes el adverbio era onomatopeya del disparo (en el corazón) que pone fin a la vida de Amparo, aquí lo será de los latidos del corazón de Samar, que se niega a vivir una vez despojado del amor.

En cierta forma, el capítulo XXIV (pp. 387-397) -como el XXVI (pp. 411-425), que es redundante en el aspecto que deseo señalar- marca el punto de no retorno para Samar, significando la culminación de una evolución psicológica que le conduce a la autodestrucción. Aquí radica, a mi modo de ver, la gran metáfora de *Siete domingos rojos*: el proceso de «des-espiritualización» buscado por la revolución anarcosindicalista, y que exige a sus místicos miembros la renuncia a cuanto no sea la consecución del paraíso libertario, es contra-natura, alienador y esterilizante. La mera materialización del individuo sumido en las masas (pues, por encima de todo, estamos ante una *novela colectiva o de masas*) conduce a la frustración de uno y otras¹. Piénsese en el constante choque que se produce

¹En esa «Para una cuestión previa», que más arriba calificaba de ambigua, Sender declara: "A mi juicio el fenómeno anarcosindicalista obedece a una razón de supervivencia de los individuos y de las masas. A la generosidad y exceso de sí mismos que a los hombres y a las sociedades demasiado vitales suele acompañarles. Piensen los lectores en la enorme desproporción que hay entre lo que las masas revolucionarias españolas han dado y dan a lo largo de sus luchas y lo que han obtenido. Y entre la fuerza que tienen y la eficacia con que la emplean" (p. 7). Y Sender expone ante el fenómeno una «fórmula apolítica»: "los seres demasiado ricos de humanidad sueñan con la libertad, el bien, la justicia, dándoles un alcance sentimental e individualista. Con este bagaje un individuo puede aspirar al respeto y a la lealtad de sus parientes y amigos, pero siempre que se quiera encarar con lo social y general se aniquilará en una rebeldía heroica y estéril [...]. Las sociedades se forman no acumulando las virtudes individuales sino administrando los defectos con un sistema que limita el

en la novela entre los que reclaman el abandono de toda forma de espiritualización (incluida la más baja entre ellas, la intelectual) y quienes defienden el vuelo libre del espíritu (entre ellos, y con mayor énfasis, el «anarquista de la melena blanca», sobre todo en el capítulo XXII). Para Sender el choque no era sólo dialéctico, sino profundamente vital. Y cuando un individuo era portador en su esencia de este choque, como era el caso de Samar, la única salida posible -metafísica y sentimentalmente- es la muerte (p. 472). Qué podría traspasarse de Samar a Sender, en esta gran metáfora, es algo que nunca contestó directamente el autor aragonés.

Sin embargo, Sender apura todavía más las posibilidades del lenguaje al establecer un nexo entre los adverbios hasta aquí estudiados. En un momento determinado, el *siempre más* y el *nunca* se encuentran en el camino narrativo y, como portadores de esencias antagónicas, uno se ha de imponer al otro (p. 392):

Seguía sintiendo fluir la sangre en el cuello. Estaba borracho de negación. "Nunca más", sonaba en sus oídos estruendosamente. El "Siempre más", que era su lema y el de la calle soleada, el de las muchedumbres sedientas de porvenir, el de los aperos de trabajo y de los fusiles rebeldes, el "Siempre más" que le hacía olvidarlo todo, ahora no conseguía llegar a su corazón y vivificarlo. El corazón decía "nunca", nun-ca, nun-ca, nun-ca y el "siempre más" llegaba débil, lejano e inseguro.

La tensión entre los contrarios volverá a aflorar cuando Samar se encuentre inesperadamente con el cadáver de Amparo en el depósito del Hospital Civil, rodeada de los cuatro compañeros muertos en aplicación de la «ley de fugas» (Helios Pérez, José Crousell, Elenio Margraf y Liberto García), punto de máxima inflexión en la alienación del protagonista. Si mientras se dirigía al depósito de cadáveres ya admitía la existencia de la muerte (p. 416), Samar enloquecerá al encontrarse inesperadamente con el cuerpo de Amparo, lo que le producirá una confusión de espacios, tiempos y conceptos, resolviéndose en la alucinada petición final a sus cuatro

área de expansión de cada cual. Claro que el sistema es uno con el feudalismo, otro con el capitalismo, otro distinto con el comunismo. Los anarcosindicalistas pudieron crearse el suyo propio y mientras no lo tengan seguirán aspirando a una curiosa sociedad [ideal]" (p. 8). De nuevo, en la última frase, parece resonar el eco de una «despedida» de la utopía libertaria, con grandes dosis de cariño, nostálgica incluso, pero despedida al cabo.

A propósito de la intención del estilo en *Siete domingos rojos*

camaradas de que escolten y guíen a su novia por el «desierto» al que se dirigen.

En definitiva, el *nunca* se cierra sobre el *siempre más*, poniendo punto final a la espiritualidad de Samar. Paralelamente, Star García ha entrado decididamente por la vía espiritual al enamorarse del periodista. Y, en correspondencia con la situación planteada, la solución de la contradicción de Star exigirá la muerte, esta vez física, de Samar¹, para matar su espíritu y obtener la necesaria aptitud revolucionaria. De la otra muerte de Samar ya era consciente Star, al confesar a Villacampa que "lo han matado en este movimiento, aunque en apariencia esté de pie y hable y vaya y venga" (p. 453).

Saturno devorando a sus hijos. Y, por encima de todo, el sabor del fracaso, acentuado por el languidecer de una huelga general que en su sexto día empezaba a ser insostenible. En esta situación sólo el químicamente puro revolucionario Lucio Villacampa parece emerger ("¿Por qué será que a pesar de haber fracasado el movimiento yo tengo, en lo hondo, una impresión rara, como si hubiéramos triunfado?" -p. 461). Claro es que Villacampa aparece en todo momento como despojado de espiritualidad, huidizo de tentaciones intelectualistas, práctico ante la materialidad de la vida. Es el único que parece haber ganado algo con la huelga general: se va a vivir con Star García, el patrono está dispuesto a ascenderle y ha ingresado en el comité de la federación de grupos. Pero añadiré que me parece percibir una sutilísima animadversión del autor hacia su criatura a lo largo y ancho de *Siete domingos rojos*. En la sucesión de los acontecimientos narrados Villacampa es el único que nada entrega, limitándose a estar en los sitios oportunos en el momento oportuno.

En definitiva, esa tensión entre el *siempre más* revolucionario y el *nunca* espiritual terminará resolviéndose en la presencia liberadora de la muerte, como tal vez no podía ser de otra forma en términos históricos (que no literarios). Los dos «infinitos» se anulan, encontrándose en la nada absoluta. En cierta medida, la novela de Sender admite también una lectura como explicitación metafórica y precoz del período republicano: la esterilización del individuo y de las masas condujo al desastre que fue la Guerra Civil, que es toda guerra.

¹Star García es quien facilita la pistola a Lucas Samar en la cárcel. con una única bala grabada (S.G.). Así, la estructura del relato aparece fuertemente cerrado, prestándole un aspecto circular.

Para terminar, me parece que el «desaliño de estilo» de Sender necesita matizarse: era escritor de pluma fácil, cuya espontaneidad e impaciencia le hacía incurrir en errores constructivos y sintácticos. Pero tampoco conviene exagerar sobre este punto, pues se le ha achacado como defectuoso lo que, en ciertas ocasiones al menos, es «voluntad de estilo»: recuérdese la descripción del mitin que desencadena los acontecimientos de la novela, o la descripción del entierro de Germinal, Progreso y Espartaco. Sobre estos fragmentos se ha escrito que si resultaban confusos e imprecisos, con errores gramaticales, de estructura caótica, etc. Pero, ¿no es precisamente el caos lo que quiere transmitir el autor? ¿Acaso el caos tiene que percibirse por «vía intelectual»? Anticipándose a estas cuestiones, Ramón J. Sender había escrito con claridad en su iluminador prólogo (pp. 6-7):

El libro podrá parecer, a veces, inconexo y desarticulado. Si el lector está bien dotado para mirar y comprender lo encontrará todo lógico, porque el caos tiene en arte su lógica.

Hay una evidente coincidencia entre el «estilo» y la voluntad del autor, procurando la sensación de que en ningún momento Sender se ve traicionado por su pluma; en cualquier caso, era escritor acostumbrado a la urgencia del periodismo, del mejor periodismo, necesitado del don de transmitir «sensaciones» a sus lectores -evidentemente, *sus* sensaciones de escritor militante y comprometido¹: léase la serie sobre Casas Viejas², y se sentirá la emoción de una prosa vigorosa como pocas, a pesar de las contradicciones y los errores que contiene el relato, y de los que fue consciente el propio Sender negándose a la corrección posterior.

¹ Por otra parte, la urgencia puede obedecer a necesidades nunca suficientemente aclaradas por el autor: su ansia aragonesa, la necesidad económica, etc.

² *Viaje a la aldea del crimen (Documental sobre Casas Viejas)*, Madrid, Pueyo, 1934 (y antes, *Casas Viejas. Episodios de la lucha de clases*, Madrid, Cenit, 1933). Para los diversos procesos de reestructuración de los reportajes sobre los trágicos acontecimientos de Casas Viejas aparecidos en *La Libertad* en 1933, vid. P. Collard, *Ramón J. Sender en los años 1930-1936.*, op. cit., pp. 170-173.