

En la vida de doña Estanislao, David será remplazado por su segundo hijo, Romano, quien recibe un casi amor carnal de parte de su madre, pero Romano también falla. Primero establece una relación con una extranjera y luego muere en un accidente. Toda esta historia queda fuera de la guerra y es completada por Águeda, la hija anañada y virgen que baila con el fantasma de su hermano. Este relato interno se anuda a la totalidad de la novela por dos elementos: Abel, quien también falla a Estanislao y por el hambre de la guerra.

c)

En el presente de la narración, los niños que forman la banda de refugiados en una escuela catalana, aparecen por primera vez en un clima de irrealidad pintados y camuflados ritualmente. Díaz Plaja ha comparado a estos niños con los de *El señor de las moscas* de Golding. Los niños españoles también viven en una especie de «isla» y se camuflan para sus actos de violencia. En verdad, la visión exagerada de la violencia infantil —absolutamente buscada por Goytisolo— pareciera acercar la novela a una obra de ciencia ficción donde los niños del futuro pueden convertirse en monstruos<sup>11</sup>.

Entre ellos destaca Pablo, el único del que se incluye su historia personal. A él se refieren el Gallego, las hermanas Rossi y el sargento González quien le pone el apellido: Márquez. Pablo Márquez es el prototipo de la picaresca infantil. Ladrón, mentiroso, ingenioso, atractivo, usaba a sus ocasionales compañeros para lograr sus propios fines. Vasco como los otros refugiados, había conocido la guerra de cerca aún antes, en la época de las luchas laborales, había visto de cerca la muerte. De ahí que su idea de ser hombres esté unida a la idea de infligir dolor.

Estos niños se enfrentan narrativamente a Abel. En unos se encarna la clase popular, en el otro la burguesía; los unos son vascos, el otro es catalán; unos viven en una escuela-refugio, el otro en una casa rica; los unos están al amparo de maestros y soldados, el otro tiene algo parecido a una familia. Pero ellos y él gustan de los mismos juegos bélicos y padecen la guerra y sus consecuencias. Abel es diferente como se vio, pero también es similar y ansía la aprobación del grupo, la aprobación en definitiva de sus pares. La violencia crece y se revierte sobre este personaje «diferente». Pasa a ser de aprendiz de victimario a ser víctima. La relación entre la víctima y la banda ha sido bien estudiada por Jesús Lázaro en su trabajo sobre Goytisolo<sup>12</sup>.

Algunas voces se levantan para encontrar una explicación a la conducta infantil, a su crueldad y barbarie. La más autorizada tal vez sea la del maestro Quintana quien se salva a último momento de ser también una víctima<sup>13</sup>.

Este personaje que «sabe» es quien indica claramente que los niños son a su vez víctimas de la guerra cuyo proceso los convierte en verdugos. La novela adquiere así una dimensión simbólica: Abel es el símbolo de muchos Abeles que recibieron también un tiro en la cabeza de forma gratuita.

<sup>11</sup> Díaz Plaja, F., (*Insula*, n.º 227, 1965).

<sup>12</sup> Lázaro, op. cit.

<sup>13</sup> Cfr. Lázaro, op. cit., p. 94 y ss.

d)

Es notable cómo en toda esta obra, apoyada fuertemente en un contexto histórico, hay una suerte de realismo poético permanente. El realismo rompe las pautas tradicionales y entra en un mundo de ensoñaciones e imaginación que lo acerca a lo fantástico. Sin embargo no me parece claro el concepto de «divorcio» entre voluntad documental y visión poética que se ha visto en sus primeras obras<sup>14</sup>. Por el contrario, advierto — apresado por precisiones espacio-temporales: los días de la caída de Barcelona en febrero de 1939, a manos de los franquistas, la aldea catalana junto al mar cercana a Gerona— emerger un mundo de poesía dado por las visiones animizadas de la naturaleza: la luna que inyecta vida al bosque, las cosas que se ponen a vivir por sí solas, la casa con el semblante dormido, las mimosas que estallan, el sol que arranca guiños malignos a los vidrios o brilla con indiferencia, o la atmósfera quieta y mágica que «parecía suspender todo el valle por encima de la desolación y de la guerra». Pero ese mundo mágico y poético se quiebra una y otra vez con el tableteo de las ametralladoras, los ruidos de los vehículos, las enumeraciones de lo que se va abandonando en la carretera atestiguando precipitadas huidas, (colchones, mantas, cochecillos, jaulas, provisiones, muñecas destripadas, peroles, vainas de machete, anillas de granada, vasos de aluminio). Una enumeración cuyo desorden y composición recuerdan la obra de los pintores cubistas.

Tal vez cuando se habla de la falta de integración en las primeras novelas de Goytisolo se haga expresa referencia al encasillamiento como escritor del neorrealismo lo que es a todas luces imposible de lograr con esta obra a pesar de sus marcas históricas.

Baste como ejemplo el uso de los espejos: el Arcángel destroza su imagen y quisiera cubrir los espejos para olvidarse de sí mismo; Santos se espeja en la misma fuente y deshace su imagen con las manos; Estanislao deforma la imagen de su marido con un espejo de feria; una fuente en forma de pozo refleja el rostro de los que se inclinan sobre ella; el espejo devuelve las imágenes deformadas e invertidas; hay espejos borrosos; la luna se refleja en charcos y es pisoteada por Abel. La guerra también es un espejo: refleja lo peor de cada uno y los niños refugiados son también un reflejo, un espejo del mundo caótico de los adultos.

En el ya citado contexto histórico se funden lo ficcional y lo real. Junto con la encarnación de actitudes generales en el fin de la guerra como la de que los vecinos «tal vez» preparen banderas nacionales o el caso ya citado de las hermanas Rossi, la entrega de Elósegui, las ideas sobre la guerra del joven alférez, surgen de los lugares de lucha: Aragón, Andalucía, Albacete, la alusión al hundimiento del «Balears», referencias directas a 1938 y un calendario que marca el 6 de febrero de 1939, día correspondiente a la caída de Barcelona.

También aparece la cultura de los afiches. Dora se ha enrolado por el efecto de un

<sup>14</sup> Para ampliar bibliografía sobre esta novela consultar Lázaro (op. cit.).

afiche visto en Madrid y Elósegui y Jordi descansan junto a un cartel que reza «Un vago es un faccioso»<sup>15</sup>.

A este mismo contexto correspondería el discurso radiofónico. Aquí el narrador funciona como intermediario entre el lector y el discurso que sirve para reproducir los hechos históricos que están aconteciendo. Estos hechos que configuran la acción axial de la guerra se reflejan en los comportamientos individuales. La radio informa, establece nexos entre la soledad de Abel y la paz ficticia del lugar. La radio también sensibiliza y agudiza las discrepancias e incita a la venganza.

El discurso radiofónico es para Abel un referente de la realidad, del lugar donde ocurren las cosas. Se convierte, podríamos decir, en su discurso referencial.

En la misma familia de Abel aparece otro tipo de discurso que es el epistolar, con las falsas cartas que hace enviar Estanislao y las verdaderas que Abel envía a generales en el frente.

Aún hay otro tipo de discurso en la narración: es el discurso de manual de historia que el narrador parodia en la boca de Jordi<sup>16</sup> y que cobra una especial relevancia irónica contrapuesta a las circunstancias y en boca de un lisiado de guerra.

Así como las precisiones geográficas se abren en dos (las unidas a series extraliterarias y las inherentes al relato) el tiempo tiene la misma duplicación. Por una parte los ejemplos ya vistos que sitúan el tiempo preciso de los últimos momentos de la guerra civil como el intraliterario que tiene que ver con el paso de las estaciones y los diferentes momentos del día. Por otra parte, el tiempo en «El Paraíso» se difumina por las evasiones peculiares de sus habitantes. Por ejemplo Águeda (amantes y oficiales en un posible futuro), doña Estanislao (en un pasado preñado de presente, Romano y David) y el mismo Abel (un presente de trincheras y batallas).

Es muy ajustada la opinión de Lázaro<sup>17</sup> sobre el uso constante del retroceso que Goytisolo ejerce en sus primeras novelas. Tomemos en la obra que nos ocupa, el regreso a 1936 donde muere Enrique el marido de Estanislao, donde muere la madre de Abel, donde comienza la guerra que va a señalar y envolver a todos los personajes de la novela. Esta técnica del retroceso resulta básica en este texto. Sanz Villanueva también llama la atención sobre este fenómeno<sup>18</sup>.

Por otra parte resulta adecuado resaltar la característica de fragmentación de la realidad que recuerda a la utilizada por Valle Inclán en *Tirano Banderas*, por ejemplo.

Podemos concluir diciendo que estamos frente a una novela de la guerra enrolada en el subtema de la infancia perdida. Es la visión de la guerra a través de la infancia contaminada por la violencia. En definitiva, los niños vascos copian y reproducen lo que saben de sus mayores. Viven además desarraigados, sin familia y en un país que no es el propio de su condición de refugiados, casi de marginados, a cargo de personas

<sup>15</sup> Cartel hecho por el SPD para el departamento de Orden Público de Aragón en el que se representa a un campesino durmiendo sobre las letras de la VAGO. La idea parece ser concienciar sobre el absentismo laboral. Reproducido con el n.º 103 en *Carteles de la Guerra Civil* (Madrid, 1981).

<sup>16</sup> P. 39 (Ed. Destino, Barcelona, 6.ª ed., 1974).

<sup>17</sup> Lázaro, op. cit.

<sup>18</sup> Sanz Villanueva, *Historia de la novela social española* (Madrid, 1980).

que no tienen con ellos ningún lazo afectivo. También Abel vive la guerra a su manera y es contaminado por ella a través de sus ensoñaciones heroicas. El Arquero, en cambio «vive intensamente el estado de guerra, acepta y difunde las consignas bélicas, las llamadas de la muerte»<sup>19</sup>

Queda por ver la aceptación de la muerte por Abel. Ese tal vez sea el verdadero enigma que se plantea y que queda sin resolución dentro del texto.

## II

Así como la novela de Goytisolo toca el final de la guerra, *Requiem por un campesino español* (llamada en su primera edición, *Mosén Millán*, 1953) de Ramón Sender se refiere a los días preliminares de la contienda. Esta obra pone en evidencia el choque de dos ideologías y para ello se vale de un protagonista símbolo —Paco— y un protagonista oponente —Mosén Millán. Paco, el del Molino, representante de un pueblo, fusilado durante los primeros días de la guerra y su delator, Mosén Millán, que aparecen en principio como dos hombres de buena voluntad manejados por los agentes del mal, configuran al campesino en busca de su propia dignidad y la de su clase y al sacerdote que confía en la fuerza y respeto de su ministerio para influir en la voluntad de los otros.

La novela tiene una estructura al mismo tiempo simple y cuidada. Desde un primer momento y a través de un narrador omnisciente se presenta una acción lineal: los preliminares de una misa de requiem, misa que va a ser oficiada por el delator en memoria del delatado y en presencia de los instigadores, situación que da un tinte diferente a un hecho común.

En el tiempo que transcurre durante la preparación del oficio fúnebre (tiempo que un tanto arbitrariamente Charles L. King ha constreñido a veinte minutos)<sup>20</sup>, la focalización de los hechos cambia del sacerdote al monaguillo quien va recordando poco a poco y a lo largo de toda la novela, a veces con dos versos, a veces con cuatro o cinco, un romance que narra la muerte de Paco y que surge paralelamente a los recuerdos del sacerdote, una suerte de eco que es en realidad un diálogo entre el discurso escrito y la oralidad<sup>21</sup>.

Se configura así un doble espacio narrativo: el de la sacristía, espacio cerrado, presente, apenas movilizado —algunos gestos del cura, las acciones rituales del monaguillo, la aparición sucesiva de los tres personajes representativos del nuevo orden—, y un espacio abierto —el campo, la aldea, (junto a la raya de Lérida), la casa de Paco, el caracol, el camino al cementerio<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> Lázaro, op. cit.

<sup>20</sup> Charles L. King, Ramón J. Sender (New York, 1974).

<sup>21</sup> José Carlos Mainer habla de una culpa-recuerdo que triplica el plano lineal del relato por la intrusión del romance al que califica de «acusación colectiva» («La culpa y la expiación: dos imágenes en las novelas de Ramón Sender» *Papeles de Son Armadans*, n.º CLXI, 1969, p. 122).

<sup>22</sup> Godoy Gallardo, «Problemática y sentido de *Requiem por un campesino español* de Ramón Sender» (*Letras de Deusto*, n.º 1, 1971, p. 63 y ss.). Hace un análisis minucioso de éste y otros aspectos de la obra.