ESTRUCTURA Y TEMATICA DE «LA NOCHE DE LAS CIEN CABEZAS», DE SENDER

INTRODUCCION

Entre las obras poco conocidas y menos aún estudiadas del Sender de los primeros tiempos, *La noche de las cien cabezas* (1) es una de ellas. Publicada en 1934, poco se ha dicho de ella que no sea una repetición expresa o accidental de lo que A. R. (Angel del Río según E. G. de Nora) dejó escrito en su reseña (2) de 1935, donde se acotan los elementos literarios y de contenido más salientes de esta así llamada novela. Buscando una expresión sintética de los mismos, Marra-López califica la obra de «fantasía goyesca entroncada en los sueños quevedescos» (3). Pero la generalidad de tales atributos con que comúnmente se la define, pueden darnos una visión equívoca de la misma. Por necesidad de especificación conviene anotar que la fantasía se halla regida en este caso por cierta disciplina que nace del contenido mismo de la novela, y que lo macabro y goyesco tienen una dirección y límites precisos. No estamos con Sender en el caso de una conciencia rota que proyecta en sus figuraciones el caos final y descomposición moral de lo terreno. El *praeterit figura huius mundi* de San Pablo, que tan hondamente caló en el barroco para aferrar a sus hombres a lo celestial y desde esta perspectiva enfocar los valores del presente, se halla bien lejos del núcleo doctrinal y emotivo de *Las cien cabezas*. Si el fondo del problema es el mismo, la solución, aunque parezca gratuita y tal vez desesperada, se sitúa en el extremo opuesto. Sender no llama a juicio para darnos una lección sobre la vanidad intrínseca de las cosas e impresionarnos con los temores de una condena, sino que convoca a esa sociedad representativa de las cabezas para desvelar las ilusiones frívolas de los hombres y afincarlos en raíces que serían el barro del barroco.

(1) Ramón J. Sender: *La noche de las cien cabezas* (en lo sucesivo, *Las cien cabezas*). Madrid, Pueyo, 1934.

(2) A. R.: «R. J. Sender: 'La noche de las cien cabezas'», *Revista Hispánica Moderna*, II (1935-36), p. 219.

(3) José R. Marra-López: *Narrativa española fuera de España 1939-1961*. Madrid, Guadarrama, 1963, p. 345.

En 1914, Scheler, señalando los rumbos del nuevo amanecer humanista que se alza de entre las tinieblas y amarguras de los valores inoperantes de la civilización burguesa, escribe:

> Esta nueva actitud puede ser caracterizada como un entregarse al contenido intuible de las cosas, como una profunda confianza en la irrevocabilidad de todo lo que es simple y evidentemente dado, como una animosa liberación de sí mismo en la contemplación y en el amor hacia el mundo, tal como éste se ofrece a la intuición... El hombre que aquí filosofa no conoce esa angustia en que el hábito y la voluntad de cálculo tienen su origen... Más bien se siente bañado hasta la raíz de su espíritu por la corriente del ser, y prescindiendo de cualquier contenido ya actúa inmediata y benéficamente. No es la voluntad de dominio, de organización, de determinación unívoca y de fijación la que ahora anima el pensamiento, sino un movimiento de simpatía, de gustosa aceptación de la existencia y de saludo al incremento de plenitud, en el cual, bajo una mirada entregada y cognoscente, los contenidos del mundo se ofrecen pródigamente a toda operación intelectiva y trascienden los límites en que el concepto los encierra (4).

Puen bien, en *Las cien cabezas* se nos da, por una parte, la revelación de las distintas formas que puede revestir esa actitud radical del hombre burgués tan sensiblemente descrita por el filósofo alemán, y por la otra, la anunciación de un tiempo nuevo o una forma ideal de vida en que el hombre recuperará (o recuperaría) la integridad de su ser.

No se trata directamente, al hablar aquí del hombre burgués, de una categoría económico-social, sino de una determinante interior que condiciona las posibilidades expansivas del ser humano en su relación con el mundo, y que se halla en la base misma de la actitud lógico-empiricista de la burguesía histórica. ¿Cómo se vuelca este contenido ideológico en la novela?

LA FABULA

Un breve recuento de la organización y partes del material novelesco de la obra —dada especialmente la escasez de su circulación— puede ser un buen auxilio no sólo por la significación que en sí mismo encierra, sino también como recurso para futuras referencias en el proceso expositivo de la misma. Las partes que distingo no están expresamente señaladas en la novela, pero hay razón suficiente para una tal división.

---

(4) *Von Umsturz der Werte,* II, citado y traducido por Pedro Laín Entralgo, *Teoría y realidad del otro,* I (Madrid, Revista de Occidente, 1961), pp. 215-16.

Ch. L. King ha notado esa especie de cuadro picaresco (5) —picaresco, a mi juicio, sólo por sus apariencias— con que se inicia la novela y en el que se nos narra brevemente los últimos años de la azarosa vida de Evaristo el Rano y sus relaciones con el Herbolario y con un obrero metalúrgico. Víctimas de la misma sociedad que ellos van a juzgar después, y escarmentados ambos en los rigores de la «Justicia», el primero, Evaristo, que se había ejercitado en las más exóticas actividades para ganarse el sustento, se dedicaba últimamente con tal fin a la caza y venta de ranas. Pero un día la esposa de un supuesto político republicano descubre el negocio del desposeído y tiene una idea feliz: si ella pone un criadero de ranas en el jardín y consigue prudentemente que el científico que las compra le conceda el monopolio de la venta, se asegura el cochecito. Dicho y hecho. Traumas del pasado, mixtificaciones espirituales y quebranto físico se alían con este último descalabro del Rano. El hambre continúa su labor de carcoma, las ya mínimas fuerzas de integración personal que le quedaran lo abandonan, y Evaristo se reduce a un puro accidente, capricho del devaneo irracional y mofa del humano. Al segundo se le impide la convivencia libre, porque los valores que sostiene ponen en peligro el mundo de vigencias de las clases gobernantes. Huyendo así de sus guardaespaldas y verdugos, se oculta en un nicho vacío del cementerio, guarida de espera de mejores tiempos y dominio que le garantiza el ejercicio mínimo de su albedrío; una decisión, al menos la última, que sea suya, íntima: «... eso de morirme donde a mí me dé la gana no lo pueden impedir» (p. 11). Allí se le une Evaristo una noche, acuciado por los rigores invernales y buscando algún alivio contra los estertores de la tisis que lo está minando. Oigámoslos en los comienzos de su casual encuentro:

> Por encima de la tapia de enfrente se veía, a lo lejos, el reflejo rojizo de la ciudad en el aire. Pensó Evaristo:
>
> —Y en resumidas cuentas soy lo mismo que ellos: un hombre con su cabeza y su corazón.
>
> Soltó a reír mientras su espalda resbalaba por la pared. Ya en tierra se quedó adormecido. Apoyaba la cabeza a gusto en la soledad y el silencio. Otra vez oyó el mismo rumor y volvió a caerle tierra encima. Levantó la mirada. Por el hueco de uno de los nichos asomaba una figura humana. Se alargaba en la sombra una mano hacia él. Pasada la primera sorpresa, Evaristo preguntó:
>
> —¿Es usted un cabrón como yo, o un ánima del infierno?

---

(5) Charles L. King: *An Exposition of the Synthetic Philosophy of Ramón J. Sender* (unpublished Ph. D. dissertation, University of Southern California, 1953), p. 101.

Pero la sombra callaba. Evaristo volvió a preguntar:

—¿O es que los muertos salen de las sepulturas, cómo cuentan las viejas?

La sombra del metalúrgico respondió:

—Quizá. Cuando tenía sitio en el mundo vine a la sepultura. Ahora que estoy aquí, yo querría un lugar en el mundo. ¿A qué viene usted, tío chalao?

Ahora era Evaristo el que no contestaba.

—¿Quiere ahorrarse el entierro? ¿O es que está loco de veras?

Evaristo se apresuró a aclarar su caso, porque aquello de suponerle loco le humillaba:

—No lo crea. Es el mareo que se me sube a la cabeza...

... Evaristo preguntó:

—¿Qué clase de pájaro es usted?

—¿Y usted?—respondió el otro.

Callaron los dos. Evaristo escupió sangre y habló con dificultad:

—Antes ha dicho que tenía un lugar en el mundo. Entonces ¿para qué viene aquí? Vamos los dos allá.

—Ese lugar también lo tiene usted. Es la «trena». Prefiero este nicho sin puertas al otro. Podrán perseguirme como a un perro; pero —y aquí rió y dio a las palabras un acento de suficiencia— eso de morirme donde a mí me dé la gana no lo pueden impedir (páginas 14-15).

En el nicho mueren los dos aquella misma noche, matados por el hambre y el frío. Habrá que recurrir a los tópicos para señalar los valores de la narración de esta escena, la de la muerte: realismo macabro, ternura intensa, desapego objetivizante, lo que se quiera. No por ser tópicos dejan de responder a una realidad. Por encima de todos aquellos valores, la comunión humana, que se alza con gesto tal vez débil, pero inmaculado, entre los vahos de su miseria. Del personaje víctima se desprende así un halo heroico que deja al lector sumergido en la contemplación de la antípoda humana, suspenso entre la admiración y la compasión, mezcla él mismo de verdugo silente y esposada víctima.

En realidad, esta parte, que ocupa los dos primeros capítulos, podría haber constituido una novela corta en la que, quizá por primera vez, aparece con claridad diáfana el gran talento del Sender novelista: el infalible y trenzado encadenamiento de hechos producidos por la conjunción del medio y de la condición moral en que el protagonista se halla en el punto inicial de la novela. Estos hechos obligan a su vez al sucesivo y fatal desenvolvimiento de aquella actitud inicial, y los unos y la otra se alían en una admirable y simple

dialéctica que preludia ya el rigor y la decisión compositiva de *El lugar de un hombre* (1939). Lo que en verdad hay de novela en esta obra acaba aquí, con el capítulo segundo. Fuera de esto cabría aceptar la visión negativa que de ella ha dado C. V. Hulse al escribir: «The book is no novel — no plot, no action, no characterization...» (6). Pero la posición de Ch. L. King parece mucho más justa con el novelista y más adecuada a la realidad del libro cuando, invirtiendo la perspectiva del crítico anterior, dice: «There is unity of place, time, action, and story. With the exception of the first two chapters, ... characterization becomes a fragmentary caricature» (7).

Uno se pregunta inmediatamente: ¿Por qué decidió el autor hacer a los cadáveres de Evaristo y del obrero metalúrgico testigos de lo que sucede en el cementerio? ¿Por qué es necesaria su presencia en el resto de la fantasía? ¿Qué nos quiere dar a entender el novelista con esta imagen de las sombras a que queda reducida dicha presencia? Por ahora limitémonos a presentar el comentario que el narrador hace tras la muerte de aquéllos:

> En el viejo cementerio quedaba algo vivo aún. Sólo se muere —con muerte total— cuando se ha perdido la capacidad de proyección... Mientras un cuerpo tiene la proyección activa de su sombra, que se mueve y cambia a lo largo del día, con la luz, no ha muerto. Luego, la sombra sigue viviendo en las tinieblas uniformes de la fosa... Cuando por la noche se diluye y se pierde en el aire, no por eso desaparece. Al revés, crece y se extiende. La noche era para las sombras móviles de Evaristo y su compañero el triunfo. Lo que había que averiguar en esos casos es adónde van, dónde están y cómo actúan en el seno de la noche. Qué hacen las sombras con su propio triunfo (pp. 19-20).

Después del capítulo tercero, que sirve de transición e inicia la adquisición y desarrollo de los poderes noéticos de estos personajes en su estado de sombras, viene el cuerpo principal de la obra. Ocupa éste la totalidad de los capítulos restantes, exceptuando el XXII, XXVII y XXVIII, que constituyen la tercera parte. En términos generales, he aquí lo que ocurre en la segunda parte del libro. Días o meses después de la muerte del Rano y el metalúrgico, una noche, se levanta una gran tromba en la ciudad que yace al otro lado de la colina del cementerio; sus efectos se extienden por todo el horizonte, arrasando objetos y seres humanos que encuentra a su paso y arrojándolos en el cementerio. De los últimos sólo llegan las cabezas, algunas de ellas dotadas todavía de una vida artificiosa y que a veces se extien-

(6) C. Hulse: *La noche de las cien cabezas.* Books Abroad, Winter, 1936, p. 46.
(7) Charles L. King: *An Exposition of the Synthetic Philosophy of Ramón J. Sender,* p. 102.

de hasta el amanecer del día siguiente. Ya en el cementerio, las cabezas aún vivas ensartan una serie de diálogos (o monólogos) alucinantes, mas no por ello carentes de un apretadísimo contenido y de un riguroso discurso, diálogos en los que se nos informa de su vida y obra. Se encuentran entre ellas una gran variedad de tipos que representan distintos estratos o funciones sociales y diferentes maneras de enfrentar la vida, con independencia del rango social a que se pertenezca. La misma variedad y carácter representativo se da en los objetos que van cayendo: libros devotos, enciclopedias, cartas de amor, anticonceptivos, objetos de la realeza, mitras, etc. Es fácil señalar la proximidad de esta creación de Sender con la de aquellas otras obras de la tradición castellana que va de *La danza de la muerte* a *Los sueños,* de Quevedo. Como esta otra de nuestro novelista, dichas obras fueron escritas también en momentos de profunda crisis nacional y presentan una feroz crítica social. A las observaciones hechas al respecto en los comienzos de este trabajo, debemos agregar ahora que el libro de Sender va más allá de la mera crítica, y que supera, además, la fórmula religiosa o moralizante como solución a las aberraciones de los hombres. Según se verá, Sender adopta una actitud científica de raíz poético-metafísica en el descubrimiento del mal, y esa misma actitud rige la composición de su fantasía.

El contenido de la que he llamado tercera parte puede resumirse así: cerca del amanecer, sin ser afectados por la hecatombe de fuego que llega ya al cementerio, y fuera de éste, aparece un grupo de hombres desnudos que con el auxilio de máquinas levantan un dolmen colosal dedicado a la *hombría.* El día despierta, la tromba ha cedido y la calma se restablece por breves momentos; después se vuelve repentinamente al caos y las tinieblas, que continúan hasta que el dios de los instintos, el dios negro, derrota al dios blanco. Entonces comienza la luz de una nueva era.

La significación más inmediata de la tromba se hace patente en la enumeración de los elementos que la forman: agua de huracán teñida de rojo, frío del jornal y miradas de jornaleros, odio de huelguistas, rumor de máquina, dolores y alegrías de comités obreros, etc. De los elementos que componen esta enumeración y del hecho de que muchas de las cabezas representan tipos de las clases dominadoras, podría llegar a deducirse que estamos ante una obra de carácter demagógico y de tonos sin duda alguna fuertemente políticos. Vamos a ver, sin embargo, que, como en cualquier otra novela de Sender, el contenido político de ésta se halla también inserto en una esfera de mayor radio, en la cual ingresa previamente decantado de otros valores que no sean el de la significación humana que toda

actitud política lleva consigo. Procuraré mostrar igualmente que los elementos de orden revolucionario social quedan asumidos —pero de ningún modo destruidos— en la revolución de orden más elevado que se proclama en el libro y que se enuncia desde sus comienzos cuando entre los componentes de la tromba se incluye «el hambre de fe en la propia misión, el hambre infinita de equilibrio» (p. 37).

EVARISTO, EL OBRERO Y SUS SOMBRAS

Repase el lector con atención el diálogo aquel del primer encuentro de nuestros personajes y verá cómo Sender, en mayores o menores dosis de realismo negro, está volcando en el mundo de la ficción no sólo el estado de injusticia del medio en que aquéllos viven, sino algo más, de índole antropológico y que pertenece a la estructura de las relaciones con la comunidad. Me refiero a ese conflicto entre individuo y sociedad, tan recurrente en las obras de Sender, tan expresivo, como Eugenio G. de Nora ha observado; de la intimidad misma del novelista, y que, según veremos más tarde, debería explicarse más bien como desacuerdo entre los sentimientos colectivos (universales) del individuo y la orientación clasista (en el sentido más amplio de *clase)* o individualista de la sociedad: «Cuando tenía un sitio en el mundo, vine a la sepultura. Ahora que estoy aquí, yo querría un lugar en el mundo», dijo el obrero.

Supervivir socialmente sin perder la dignidad de ser exige un reajuste constante de las fuerzas expansivas de aquellos sentimientos con los imperativos coaccionantes y los desafueros de la convivencia. En esta compleja y dura tarea, el Rano sucumbió. Su indigencia, alienación y confinamiento espacial no son sino la ejemplificación extrema (realización artística) del enajenamiento relativo a que nos hallamos todos sometidos por las presiones sociales. De aquí que, aun acusando el patetismo de la impertinencia, sintamos una cierta comunidad reactiva en el crecimiento moral que el Rano experimenta con la proximidad física de su compañero; el cual, en su insolente desafío, muestra hallarse todavía en posesión del núcleo más íntimo de su ser: «... 'moriré donde me dé la gana'. Esto le parecía a Evaristo de una insolencia magnífica..., tenía ya a aquella sombra [la del obrero metalúrgico] por un hombre capaz de triunfar en la vida» (página 15).

Sobre este plano de significación socio-antropológica de los personajes se monta un segundo de carácter metafísico. Evaristo y su compañero, desde el estado de sombras a que queda reducida su presencia en la novela después de su muerte, son capaces de penetrar

en los pliegues más recónditos de las intenciones de los hombres. Son ellos los que descubren, por dar sólo un caso, la soberbia y el resentimiento que se anidan en la cabeza del Pánfilo:

> Las sombras del Rano y del obrero metalúrgico veían la cabeza como en una extraña fotografía medio revelada. Veían un negativo de grandes manchas grises y blancas.
>
> El Rano decía:
>
> —Amar a los hombres en la compasión «por sus pecados» es de una soberbia horripilante (p. 137).

No es ésta la única vez que Sender ha echado mano al recurso expresivo de la sombra. De Ariadna, por ejemplo, dice que sigue viviendo en su sombra. Lo mismo ocurre en el reciente drama *Don Juan en la mancebía,* donde el escritor prolonga la presencia del protagonista y de Doña Inés en el escenario, haciéndolos actuar después de su muerte a la manera como lo hacen Evaristo y su compañero. Las sombras, en cuanto que son proyecciones de cuerpos, tienen ya en su propia naturaleza una peculiar combinación de realidad e irrealidad que les da cierta fuerza para expresar figuradamente lo que después constituirá uno de los puntos centrales de la ontología del escritor. Pues, en efecto, como parece deducirse de las palabras que van a seguir, Sender usa el término *sombra* como imagen indicadora de esa condición metafísica del ser que más tarde —en *Proverbio de la muerte* (1939)— se expresará mediante la fórmula *ser-no ser:*

> Dos meses después, la sombra del Rano hablaba consigo misma. Veía claro en las demás sombras. La noche le había dado su esencia. Sabía ya que en el principio fue la noche, la sombra. Que al fin la sombra vivirá. Que está donde está todo y donde no está nada ni puede estar la nada misma. Al final de los infinitos la sombra está dispuesta a nacer siempre. Es la negación, que llega a todo y lo inunda; que está en lo que aún no ha nacido y en lo que ya ha muerto. El Rano tenía su sombra incorporada a la entraña de lo eterno que no muere, porque es lo único que no ha nacido. Su sombra, lo mismo que ligaba sobre la tierra con la sombra del cráneo abandonado, ligaba con el tiempo pasado en el polvo de los huesos muertos, con el porvenir en el espacio donde ha de nacer de la sombra, ha de ser la sombra y ha de volver a ella (página 26).

Texto más críptico que el que acabo de trascribir, tal vez no se da en toda la obra del novelista. Con las reservas, pues, que impone el caso, yo diría que Sender está apuntando con este mundo de imágenes hacia la representación de la pura *potencialidad* como categoría primera en la que se incluye el nacer y el morir, donde las formas,

el valor y los cambios de la individualización quedan relativizados al extremo, y la noción misma de la Nada tal vez excluida (8).

Sin embargo, no parece ser éste el único ni quizá el más relevante valor expresivo de las sombras, sino la proyección de carácter noseológico que Sender hace de aquella categoría y que viene a constituir el primer principio de la verdadera sabiduría, de la cual se hallan investidos Evaristo y el obrero metalúrgico. De éste, en efecto, nos dice el narrador que «veía por los ojos maternales —matrices de todas las visiones y de todos los pensamientos; de la hormiga negra y el hombre y la cigüeña— de la noche. Veía y sabía todas las cosas» (p. 27). Artificiosa simbiosis, la que se da en las sombras, mediante la cual el autor nos muestra simbólica y poéticamente su propia actitud existencial reducida al plano filosófico: desde la sabiduría (la del inconsciente) que da la inserción en el otro estadio del ser (9) —el no-ser, la muerte—, e investidos, no obstante, de los poderes de la conciencia, Evaristo y el obrero metalúrgico contemplan la vida mundanal de sus congéneres. Y en la primera evaluación que de ellos dan, acusan el error que los domina y se anticipa por primera vez la causa de su ruina y lo que más tarde va a declararse como significación definitiva de la totalidad de la obra. Veamos, pues, qué piensan y qué dicen en sus ya avanzados balbuceos de ultratumba:

> Lo que más le interesaba [al metalúrgico] era la torpeza con que los hombres trataban de aprender a morir a lo largo de cuarenta, sesenta, ochenta años, creyendo que lo que hacen es aprender «la ciencia de vivir». Y le admiraba que para alcanzar la esencia de la noche hubiera tenido que estar agonizando cincuenta y cuatro años...
>
> Y añadía una tarde, mirando al borriquillo desde el fondo del nicho, donde la sombra era más densa:
>
> —Vivir, viven ésos. El asno, el pájaro, el pez. Claro es que no se dan cuenta.
>
> —Por eso. Por eso mismo —decía la otra sombra, la del Rano—. El que se da cuenta ya no vive (p. 27).

Cabría preguntarse aún, con respecto al significado de la presencia de Evaristo y su compañero en el cuerpo total de la obra, si el autor tuvo alguna intención especial al elegir dos hombres de entre

(8) Teniendo en cuenta los conceptos que aparecen más tarde en la novela, Charles L. King ha dicho al respecto: «Shadow symbolizes the essence of Evaristo's being-his manhood. In death his individual shadow had been swallowed up by night» *(An Exposition of the Synthetic Philosophy of Ramón J. Sender*, p. 380).

(9) Es la misma noción o actitud que en *Proverbio de la muerte* (1939) se va a expresar con el motivo temático «vivir *d'aprés* la muerte», y que tiene resonancias muy distintas del «morir tenemos» de la ascética cristiana.

los postergados por la civilización de su tiempo para servir como detectores de los males de la misma. La respuesta es afirmativa, mas baste ahora con decir que el novelista parece haber sido consciente de la oposición entre la clase de muerte que reservó para los personajes de las cabezas y la que sufren el Rano y el metalúrgico. De estos últimos dice al encabezar el capítulo II: «Dos que van por su pie a la sepultura»; y están en el cementerio con sus cuerpos enteros.

Para completar el análisis de la primera parte y ayudarnos a la mejor comprensión de las siguientes conviene agregar algo acerca del sentido que ha venido cobrando la tromba. Aparte de su descripción material, ya vista en el segundo epígrafe, véanse otras situaciones que ayudan a definir su naturaleza. La alusión más directa al significado de la misma se nos da en los comentarios que el laurel hace a las supuestas reacciones que el cadáver de María Faldriquera experimenta con los estrépitos de aquélla:

> —Cree que es el día del fin.
> El Rano preguntó:
> —¿No lo es?
> —Quizá. Quizá resucite hoy la carne.
> Rieron. El laurel añadió:
> —Y quizá comience la vida perdurable (p. 33).

Sender está usando la analogía con el credo cristiano para hablar de otro fin («la última luna de la era cristiana», comenta el narrador ante la aparición de dicho astro), para anunciar una inversión de signos en la valoración existencial del cuerpo y para proclamar un nuevo sentido de la inmortalidad humana.

Esta carga significativa de la tromba va, por otro lado, íntimamente asociada al momento revolucionario que traspasa al mundo, y más particularmente al español. La sublevación de las masas es el instrumento de que se vale la tromba para la destrucción del mundo viejo, «el día del fin», y la creación de la nueva era. Tal es el sentido de otro de los comentarios del laurel en la ocasión descrita arriba:

> —Cree que son los ángeles exterminadores.
> —¿No lo son?—preguntaba otra vez el Rano.
> —Sí, es claro (p. 33).

Por eso la tromba arrasa con las fuerzas que representan un obstáculo a la revolución: «Iban a su lado de la cabeza del republicano danzando por los tejados..., los republicanos históricos y los monár-

quicos y los filósofos... Los monárquicos de don Carlos, de don Alfonso y de don Juan...» (p. 21). Mas se insinúa que esta caterva de prototipos históricos está concebida como formas existenciales y no políticas, cuando al cataclismático desfile de estas cabezas se yuxtaponen estos otros efectos y víctimas del mismo huracán: «Destruyó jardines, arrancó estatuas y sacó de la Almudena féretros y cráneos mondos» *(ibíd.).* Aún más ilustrativo al respecto es el caso del *pobre escribiente,* cuya muerte viene a ser en definitiva una especie de autoeliminación producida por su propio amorfismo y donde se nos da cuenta del papel moral y material que desempeñó en ella la violencia —más bien mímica— revolucionaria:

> Aparecieron unos hombres con pistolas. Con el gesto parecían decirle:
>
> —Muérase.
>
> Y se murió... Bien mirado no hubiera sido un obstáculo para la revolución. Pero lo que no puede ser un obstáculo tampoco puede ser un apoyo, debieron pensar los pistoleros. Era igual (página 53).

Esta identificación que se da entre el contenido ideológico humanista de la tromba y las aspiraciones de los movimientos populares no es propiamente una concesión partidista del autor a sus preferencias políticas, sino la expresión de sus convicciones más íntimas acerca de los ideales que, de forma más o menos consciente, pero viva, laten en el corazón de los oprimidos.

EL SIGNIFICADO DE LAS CABEZAS

La primera cuestión que uno podría plantearse es el porqué de este decidido empeño de lanzar las cabezas volando desde la ciudad (Madrid) al cementerio. El planteo de esta pregunta y su respuesta van asociados a una problemática cuya formulación se ha iniciado en la primera parte, se desenvuelve aparatosamente en la segunda con el desfile de las cabezas y se completa en la tercera. La tromba acarrea la destrucción de lo caduco o en estado agónico; no por el mero hecho de pertenecer al pasado, sino porque éste es el fin necesario de todo error, su desaparición. La catástrofe afecta a la mentira, a las actitudes y criterios antivitales; y para el escritor, las unas y los otros nacen de la mente y en ella viven y se multiplican. Por eso son las cabezas las que vuelan al cementerio, el cual acabará convirtiéndose en otro gran símbolo de la misma mentira que aquéllas representan. He aquí la confesión de una de ellas:

—Son mejores la raíces de las cosas que las cosas mismas. Eso es la verdad. La verdad de las plantas está en la raíz, en los nudos del tallo y en las hojas. En la flor está la mentira. Con los hombres pasa lo mismo. La verdad la tenemos en el vientre, en las vértebras y en los brazos. En la cabeza está sólo la mentira.

Todos acordaron a coro:

—Hay que mirar al suelo... (pp. 72-73).

En términos parecidos declara el error fundamental de su vida otra cabeza que parece representar a la persona que, atenta al cultivo de la vida espiritual, anula la naturaleza mediante la cual el mismo espíritu opera:

—He vivido—dijo uno—tratando de justificar mi calidad de criatura del Señor... No he conseguido subir y llegar al cielo... ¡No llegar, no llegar! ¡Y cada día más fuerte la angustia! Por eso, como la fábrica de toda mentira está en nuestra cabeza, remate del tallo nudoso de las vértebras—mentira, embuste inefable como la flor que remata los nudos de la planta—la cabeza resolvía a su modo la cuestión. Había que engañarse para que el tallo nudoso siguiera en pie... Pero al final, ¡qué dolor para el espíritu ver que la mentira no bastaba y que tenía que bastar! (pp. 74-75).

Aclaremos más minuciosamente el significado de las palabras precedentes. Si empezamos a reducir a formas categóricas la multiplicidad de cuadros particulares que el novelista nos presenta en esta obra, nos encontramos en un primer momento ante una especie de desfile de los tradicionales vicios capitales. Así lo vio también Angel del Río al decir que las cabezas representan tánto los innumerables tipos de la sociedad española y de la capitalista como «simplemente el variado muestrario de vanidades, preocupaciones y vicios humanos» (10). No cabe duda de que esto constituye un plano elemental de su significación. No sería uno de los menores éxitos de Sender el haber conseguido este abigarrado retablo, donde a la fascinación de sus pregonadas alucinantes visiones y de su humor macabro, ha unido un poder de penetración en el interior del alma humana difícilmente igualable y, desde luego, no igualado —hasta donde mi conocimiento llega— por ninguno de los novelistas de nuestro tiempo. Un tanto hiperbólico, si se quiere, en su expresión retórica, pero no falto de razón en su apreciación del contenido de *La noche de las cien cabezas,* Juan L. Alborg, el crítico que más pasión ha puesto en el comentario a esta obra de Sender, ha alabado la agudeza penetrativa de nuestro novelista en estos términos: «... que así de intencionado y de profundo hablan aquellas testas, como si hubiesen aguardado a despegarse

(10) Angel del Río: «Ramón J. Sender, 'La noche de las cien cabezas'», *Revista Hispánica Moderna*, II (1935-36), p. 219.

del cuerpo para adquirir su aguda lucidez» (11). La coherencia interior, orgánica, de las figuras que desfilan, su representación física y los delirantes diálogos que mantienen, hacen de cada uno de los capítulos de este libro un verdadero logro. Al tradicional desfile de los pecados capitales ha incorporado Sender por otra parte el sondeo en ese otro tipo de aberraciones que tanto contribuyen al tono de modernidad de la obra, y que a veces muestran más poderosamente aún el dominio del autor en el rastreo de las direcciones más extrañas y ocultas de la condición humana; son los casos, por ejemplo, del autorresentido, de las parejas de sádicos y masoquistas, la figura del *gánster,* el grupo de los frívolos, etc.

Pero la reducción de las cabezas a estas categorías, se dijo, presenta solamente un plano inferior de su significación. Una lectura atenta de la obra permite ver que, en la mente del autor, los errores particulares que se manifiestan en cada cabeza no son sino expresiones distintas del mismo y único error que domina a todas ellas. Esto es —ni más ni menos— afirmar la unidad del ser humano y de su conducta. En otras palabras, el autor parece haber concebido su creación a la luz de esta pregunta inicial: ¿cuál es la fuente de nuestros infortunios y de la maldad de nuestras acciones? ¿Por qué odiamos, robamos, mentimos o nos sentimos tristes y perdidos en la vida? Y parece haber hallado la respuesta, una, al menos. Empezaré, pues, el estudio de la significación de las cabezas justificando la primera parte del aserto acabado de establecer, la referente a la unidad inventiva que preside la creación de cada una de ellas en particular.

Que el escritor tiende a ver los actos de cada personaje en particular como emanando de un mismo núcleo central de la totalidad de su ser, lo hace él explícito en situaciones como aquélla en que un estudiante de Filosofía y Letras se enfrenta con un compañero suyo y le descubre la raíz de su comportamiento con él:

> ... dudo de que sea enfermedad el hecho de que teniendo unos órganos visuales análogos a los de usted, esté viendo el tejemaneje de su entendimiento de modo que no se me escapen los mejores episodios: los episodios de milésima de segundo. Desde que he pisado el umbral de su casa he comenzado a intuirle; ya en su presencia veo claramente, como en una pantalla, el ir y venir de sus dudas, temores, esperanzas, creencias. Por qué vacila un instante su mirada y por qué inicia una sonrisa. Por qué mira al diván y por qué se estira el borde de la americana. Veo su mundo interior artificioso, falso y endeble; veo la palabra de Dios, palabra mezquina, que produjo su pobre voluntad de vivir y señaló su destino ulterior. Un destino de catorce mil reales (p. 96).

(11) Juan L. Alborg: *Hora actual de la novela española,* II (Madrid, Taurus, 1962), p. 34.

El ejemplo más contundente, verdadera muestra del funcionamiento de los círculos egóticos, es el personaje del autorresentido. En él presenta el novelista con extraordinaria agudeza los mecanismos internos de la envidia y su diabólico e infernal encadenamiento. La formalidad de estos mecanismos es muy simple: el desprecio de sí mismo le producía al personaje una serie encadenada de reacciones, las cuales a su vez lo devolvían al punto de partida. El proceso se repite así indefinidamente, hasta tanto no haya una ruptura producida por los obstáculos que la misma envidia crea a la existencia.

En las páginas que siguen tendrá ocasión el lector de ver abundantes y variados ejemplos de este mecanismo unitario que rige la conducta de los personajes. Conviene ahora considerar en qué sentido las diferencias específicas que representan las distintas cabezas pueden reducirse a una misma estructura anímica y la causa determinante de ésta. Esto es, la unidad inventiva que gobierna la creación de cada prototipo representado por las cabezas se extiende al conjunto de todas ellas.

Sender parece haber intuido con gran clarividencia lo que en psicología profunda se conoce con el nombre de *referencialidad* (12). Se trata en esencia de una prolongación de las dependencias que la invalidez del infante (el futuro sentimiento de inferioridad) establece con el mundo amenazante de los adultos; la espontaneidad vital queda en mayor o menor grado anulada como fuente de nuestros actos y en su lugar colocamos a los otros, al vecino próximo o lejano. Los criterios, actitudes y valores que rigen nuestra conducta no son los que nuestra naturaleza libre establecería, sino los que dominan en la vida de aquellas personas y ambientes que asumen nuestra independencia y libertad. Pues bien, dentro de su variedad hay un denominador común que define la naturaleza única de las distintas conductas representadas por las cabezas. Recuérdese el tipo del resentido y véase cuán fácil es reconocer que el origen de sus actos está fuera de él. Los ejemplos pueden multiplicarse. He aquí la descripción que el propio narrador hace de la cabeza más ambiciosa de todas:

> Con el pelo perfectamente planchado, un bigote simétrico, el rostro proporcionado y los ojos nobles y serenos, esta cabeza daba una impresión de armonía, de fuerza y de hacer en todas partes el papel que todos los demás quisieron hacer en la vida... Todos se alegraron al saberlo decapitado por la tromba... Este hombre... se propuso alcanzar toda la perfección humana posible. Fue adquiriendo una a una las que la sociedad proclama como virtudes superiores... (p. 227).

(12) Tomo el término de la psicología de Fritz Künkel, quien lo define como un condicionamiento o «una ley para la conducta con una persona». Véase su *Introducción a la caracterología* (Barcelona: Victoria, 1945), p. 92.

Y el laurel revela más tarde los motivos que le llevaron al cultivo de todas estas virtudes, su referencialidad: «Tú querías ser amado por todos, ¿no es verdad?» (p. 229). Tomemos, por dar un caso más, los comentarios que se hacen acerca de la razón última que mueve la conducta del, así llamado, *viriloide:*

> La impaciencia por ser y por descollar le había llevado a un estado delirante. Trabajaba en una empresa reaccionaria, con sumisión pacata; pero, en cuanto salía y se veía «ante las multitudes», se erguía sobre las puntas de los pies. «Más, yo», decía siempre a todo. Envidiaba incluso a los trabajadores (p. 114).

Esta idea del ser y del comportamiento referencial se expresa repetidamente a través de la obra con la imagen de la máscara, desarrollando así en proporciones más vastas lo que en *Imán* era mero brote. Como ejemplo ilustrativo, veamos el de quizá mayor valor dentro de la obra: el capítulo XIII, en que las cabezas que caen al cementerio van provistas de caretas bajo las que ocultan su verdadero rostro. La máscara es el signo de la desviación de nuestras intenciones hacia las exigencias y expectaciones de los demás:

> He ahí una cabeza que llega cariacontecida. Pero al dar en tierra se la ha desprendido el rostro y ha aparecido debajo otro muy distinto; otro radiante de felicidad.
>
> —Ustedes se extrañarán —ha dicho— de esto; pero ¿qué le voy a hacer? Yo era optimista, alegre. Pero en el radio en que me desenvolvía la gente era más bien triste. Al principio mi alegría se les contagiaba. Luego vieron que vivía dentro de ella y que de ella me nutría y comenzaron a tratar de hacerme daño... (p. 122).

Y el laurel, a tono con la realidad psicológico-social que el personaje ha presentado, comenta en seguida: «—Una de las cosas que más ofenden es la felicidad ajena. Desgraciado el que se atreva a exhibirla si no es un hombre con dominio efectivo sobre los demás por razones que no dependen de él. Por su riqueza, por ejemplo» (p. 123). Y así van cayendo el triste disfrazado de alegre, el inteligente simulando estupidez, el astuto revestido de ingenuidad, y otros.

La máscara no debe entenderse, sin embargo, como un estado. En cuanto concreción particular de una actitud, la máscara es una expresión estática. Pero como esa misma actitud que produce toda máscara —la referencialidad y sus concomitantes— obliga a diferentes expresiones en diferentes circunstancias, la máscara es una realidad cambiante; tan cambiante como lo exija el recelo. Por eso las cabezas proclaman a coro la necesidad de disimulo en la convivencia: como las armas, la máscara hay que ocultarla o disimularla para sorprender

al enemigo. Consiguientemente, el juego de reciprocidades en el uso de las máscaras se complica y obliga a veces al de disimulos dobles, una de cuyas modalidades es la aparente ausencia de máscara. Las cabezas continúan su diálogo:

> —Pero eso de ocultar las armas, no basta. Si se sabe que todos las ocultan se sabe que todos las llevan.
>
> A lo que otra cabeza responde:
>
> —Por lo general, los hombres no se ponen mascarilla ninguna. Les basta con borrar de su rostro y de su mirada toda expresión cuando una expresión concreta puede ser un peligro... Nosotros tenemos que hacer más. En primer lugar, necesitamos una expresión invariablemente igual para parecer hombres honrados y de conducta rectilínea, pero además tenemos que sugerir en esa mascarilla la existencia de armas que no son las de nuestra realidad. ¿Comprenden ustedes? Así disponen unas defensas que no son las adecuadas para nuestros ataques (p. 124).

Se define la naturaleza dentro de la tradición aristotélico-tomista como el principio de operación. Se diría que la referencialidad, por una parte, hace del ser de los otros la naturaleza del individuo o persona referencial, que es el sentido más profundo de la llamada enajenación o, en el feliz término de Ortega, alteridad. Es decir, desde un punto de vista dinámico, puesto que en la conducta referencial los otros rigen los actos del individuo, podemos decir con ciertos distingos que el hombre dominado por tal fenómeno vive en la persona de su referencia. Pero también es cierto —mirando desde otro ángulo— que las acomodaciones a que la referencialidad obliga terminan concretándose en un verdadero sistema de respuestas de orden mental, emotivo, fisiológico y físico —la máscara— el cual podríamos con toda razón llamar igualmente naturaleza, por analogía con la definición anterior. No hay duda de que Sender lo ve así, es decir, a la máscara, como una segunda naturaleza, al punto de usar indiferentemente uno u otro término para la expresión de un mismo contenido: «Es ahí donde he abandonado anteayer una segunda naturaleza moral que quiere incrustárseme y que yo rechazo» (p. 54). O cuando escribe del de la perfección: «No altero, sin embargo, su conducta, que estaba ya incorporada a su naturaleza» (p. 228).

Es bien visible el carácter exotímico y artificioso de la existencia referencializada (13). Creo que solamente desde estas notas —com-

(13) Debe entenderse que, si bien en el orden cualitativo la referencialidad alude a un fenómeno absoluto, es decir, que un acto concreto es o no es espontáneo —sin términos medios—, esto no implica necesariamente que la totalidad de los actos del individuo estén dominados por el condicionamiento ajeno. En este otro segundo orden lo normal es un grado relativo de referencialidad, aunque teóricamente puede pensarse en una suplantación total —caso límite— de la naturaleza psicológico-moral del ser individual; y de hecho, en la psicopatía, se da en gran medida.

pletadas con lo que después se dirá— puede entenderse plenamente el significado de esa especie de estribillo que el novelista pone en boca del profesor de provincias, cuya cabeza, muy significativamente, es la primera que aparece en la obra y la que se está dirigiendo constantemente a las que van cayendo con la misma pregunta que ya solía espetar en su vida a los transeúntes distraídos:

> Perdone, señor. ¿Está usted seguro de que vive?
>
> ... ...
>
> ... Los tres creían vivir... Viven en cuanto prosperan... Y todos queremos prosperar, todos tenemos prisa. Queremos levantarnos y, si es posible, andar a brincos. Vivir de prisa, como si la vida fuera un molesto accidente de otra existencia más segura... (p. 29).

Estribillo que se escenifica en el capítulo XIX con las cabezas de los tipos vulgares, a las que otra de mayor densidad cerebral se enfrenta en los siguientes términos:

> ... ¿Cómo ha sido posible esto de vivir una vida estúpidamente importante, pero siempre estúpida, siempre necia y sin sentido? Porque no creo que la vida, en sí misma, sea así. Parece que el mundo tiene unas leyes físicas, otras químicas, otras aún económicas. Todo esto requiere para desarrollarse en la armonía una mecánica firme... Yo no me explico que hayamos podido vivir así, contra naturaleza (pp. 163-164).

En esta oposición entre el vivir obediente a las leyes de la naturaleza y la pretendida existencia al margen de las mismas se encierra la clave de la significación última del libro. Falta ahora por descubrir —para completar en sus notas fundamentales el examen de esta segunda parte de la obra— cuál es la causa determinante de esa actitud común que define la unidad formal de la múltiple variedad de personajes representados por las cabezas.

La referencialidad se presenta en la obra como una consecuencia del afán de sobresalir y de la necesidad de protección; dicho con palabras del mismo Sender, la necesidad de *singularización, individualización* o *diferenciación.* Expresándolo con la terminología de Fritz Künkel, diremos que la referencialidad es un producto del egocentrismo. En efecto, la ambición de ser y la actitud defensiva es lo que conduce a la comparación continua de uno mismo con los demás y al vivir desde ellos. Del arzobispo, por ejemplo, se dice:

> ... la vanidad de ser el primero y el único en su ambiente, de vestir como nadie, hablar como él sólo y sentarse y sonreír con la conciencia plena de su singularidad (p. 42).

Y la cabeza del de las hemorroides se expresa en estos términos:

> A pesar de las hemorroides resultó al final que yo quería ser nada menos que Dios. Lo demás no me interesaba. Y había una terrible contradicción... Yo me he imaginado a Dios como una síntesis de la voluntad y de la capacidad de ser del universo. Pero en él no puede caber el deseo de ser Dios, que representa una posición analítica y una limitación. Esa era mi angustia de los «últimos tiempos» (pp. 76-77).

Especial interés ofrece la terminología que usa el novelista al describir las cabezas del foro, del «Me t'atrevo» y del de la omnipotencia. De todos ellos se dice que fueron héroes y víctimas de la *personalidad.* Sender usa este último término como equivalente a los de singularidad, etc., previamente citados. Es decir, para el novelista la *persona,* en sentido estricto, tiene el significado de su etimología: el *prósopon,* la máscara de los griegos.

Finalmente, antes de cerrar el estudio de la segunda parte de la novela se debe al menos observar que aquel mismo afán de singularización es el causante de toda esa secuela de reacciones y sentimientos negativos en que tan rico es *La noche de las cien cabezas.* Sirviéndome de la fraseología y del enfoque formal de Max Scheller, señalaré algunos de estos ingredientes de la actitud individualista: las formas del resentimiento, que para Sender es la piedra de toque que decide la salud moral del hombre o su estado pecaminoso; el sentido defensivo-ofensivo en nuestras relaciones con el prójimo; el predominio de la observación analítica, destructora, sobre la apreciación intuitiva y sintética; la consideración del mundo como objeto por encima de su contemplación como don, y, en fin, toda actitud que tiende a medir las diferencias de nivel entre nuestro ser y el de los demás y a tomar las medidas pertinentes a la situación competitiva que surja de tal comparación. Pero de entre todos estos productos del egotismo, hay uno específico de la obra de Sender y al que el novelista presta especial atención: la conciencia de muerte. Siguiendo la línea de sus anteriores novelas, Sender vuelve ahora, pero con más sistema, a esa «búsqueda del significado de la vida y de la muerte» de que Charles L. King habla (14). Lo que entendemos por muerte no lo es, según el novelista, del ser, sino de la existencia diferenciada, como entidad independiente, que la persona se cree ser. Muerte es sólo conciencia de muerte; de ser, en último término.

---

(14) Charles L. King: *An Exposition of the Synthetic Philosophy of Ramón J. Sender* (unpublished Ph. D. dissertation, University of Southern Califonia, 1953), p. 103.

> El héroe de Carlyle muere más cuanto más se individualizó y cuanto más altos fueron los soportes que le alzaron sobre su tiempo. En cambio, se muere menos cuanto más impersonal se es y se llega a vivir eternamente cuando se alcanza la sincera y profunda simpatía de lo universal sin nombre. El anónimo absoluto (página 104).

Y estas palabras teóricas encuentran su eco en la vida de una cabeza innominada, en quien la *persona* había llegado al dominio absoluto de su ser:

> —¡Atrás! ¡Atrás!..., yo no he puesto el azul infinito en las cosas. Me he quedado con él dentro. Yo mismo soy ese azul. Todo lo que sucedió en el mundo a mi alrededor no tenía otra misión que hacerme sentir mejor el azul infinito de mi alma. La llevé a todos los rasgos distintivos de mi persona. Yo no podía ser como éste ni como aquél, sino como nadie. Unico... Mi personalidad crecía, henchida del azul sin fin... Me mata, no la muerte, sino la idea de que estoy muriendo. Vosotros morís por el espíritu... Yo muero de repente, por la personalidad. Se me muere la personalidad y el mundo no estalla. ¿Por qué? (pp. 74-75).

Ahora bien, referencialidad, muerte, egotismo y toda la prole de ideas, sentimientos y acciones que van asociados a estas nociones tienen su fundamento último en el poder específico de la función cerebral: la conciencia, que separa, analiza, concluye y confirma la separación. En el cerebro, pues, en las cabezas, reside el origen de aquella desarmonía vital que acabó destrozando la existencia y el cuerpo del metalúrgico y el Rano.

LOS ANTITETICOS DE LA REFERENCIALIDAD

Lo dicho hasta ahora nos permite entender con mayor precisión el significado de la tercera parte que distinguimos en el libro, y que se reduce en esencia a la exposición figurada y teórica de los antitéticos: de los conceptos con que hemos venido categorizando el contenido aparente de la obra, y a insertar los mismos abiertamente en una dimensión histórico-cultural. Todo ello, a su vez, repercutirá en una nueva confirmación de lo expuesto anteriormente y, en definitiva, en la revelación última del sentido de la novela. Incluimos en esta parte el capítulo de la «Proclamación de la hombría», el del «Discurso del dios negro» y el titulado «Ahora amanece de veras».

Recuérdese el cambio de decorado y acción en el escenario en que se han venido sucediendo los acontecimientos de la noche; por detrás del cementerio se produce un fuego (elemento de purificación);

un grupo de hombres coloca verticalmente una gran losa sobre la colina; otro grupo exactamente igual al anterior (la indiferenciación) realiza la misma operación con una segunda piedra; y todos ellos, junto con los que llegan en último lugar y con la ayuda de unas máquinas (el esfuerzo creador colectivo), colocan una tercera piedra en forma de dolmen. En lo alto del dolmen (la permanencia eterna de la materia única), un joven desnudo (el hombre en su pura naturaleza), «llegando con su voz a los terceros horizontes, «grita con voz poderosa (la voz del hombre universal):

> —Oídme todos. Los tristes y los fuertes..., los contaminados y los puros... —La voz... rodaba más allá de las ciudades y de los mares:
>
> —El hombre, hijo del hombre, está sobre la tierra, en la tierra y debajo de la tierra. En el aire, en el suelo y en el mar. Vive en la materia única, y con ella domina lo eterno e infinito, el espacio y el tiempo. En la luz y en la sombra que son accidentes de la materia. Vive en el placer de construir y en la alegría de ser.
>
> ... ...
>
> ...El hombre, padre del hombre, es el principio de todas las cosas. Y el fin. Como las cosas no tienen principio ni fin, el hombre sin nombre es infinito... Pero sólo mientras conserva la hombría en plena puridad, sin la corrupción de la vieja personalidad adquirida y pegadiza (p. 199).

Este mismo mundo de ideas se presenta de manera más rudimentaria en el diálogo que tiene lugar entre los ya maduros arquitectos de la materia y el obtuso jovenzuelo, compañero de ellos. Sabiendo este último que el monumento iba dedicado a la figura ejemplar de su camarada Pascual Florén, se decide a escribir el nombre del mismo en la piedra. Pero los otros le salen al paso arguyéndole que no es necesario hacer eso: «Eso no es más que un nombre. Nuestro camarada era algo más. El nombre era lo que tenía de adquirido y pegadizo.» El nombre, tanto como la forma del cuerpo o sus potencias expresivas, no son sino puros elementos de diferenciación que confunden la última identidad humana. Los compañeros renuncian incluso a propagar la virtuosa existencia y heroica muerte de Pascual, víctima del orden vigente; el anciano que van a dejar al pie del monumento para dar cuenta oral de la razón del mismo a quien la pregunte, hablará «de los hechos del hombre a través de Pascual Florén. Y sin citar su nombre, que había muerto. Sin hablar de la muerte, porque el hombre no muere» (p. 194). Ese «a través de» podría explicarse recurriendo a una entidad real que anima la vida de cada hombre, siendo a su vez independiente de cada uno de ellos en particular. Algo quizá análogo

a la concepción fichteana del sujeto universal o la del sujeto puro, inalcanzable por ser inobjetivable, y que se manifiesta en los particulares. Inasequible al conocimiento discursivo o al empírico, se conecta con él sólo en la experiencia íntima de la gratuidad de las fuerzas vitales y de la libertad interior, allí donde él mismo nos anima. A una noción de este orden, pero identificada, según veremos, con la energía material —aunque parezca contradictorio— o con la forma de lo eterno, parece referirse el escritor cuando habla del hombre indecible o inefable, del hombre sin nombre, pues es el Proteo que se manifiesta en las apariencias fenoménicas pero que en sí mismo es irreducible. Por eso el fuego que consume las plantas y las rocas de la colina no afecta a los que levantan el dolmen ni al dolmen mismo, pues los unos viven en la hombría intangible y lo otro se concibe a manera de representación de ésta.

Partiendo de aquí, podemos entender también las paradójicas expresiones «el hombre, hijo del hombre», «el hombre, padre del hombre», atribuyéndosele en uno y otro caso la inmortalidad. La eterna energía (el hombre como sujeto de lo eterno, la hombría, la potencia hominizante), al manifestarse en cada hombre particular, le confiere su paternidad. Siendo el origen de toda fuerza, es por definición indestructible. Lógicamente, del hombre particular —el hijo del Hombre, hijo de la hombría— se puede predicar la inmortalidad, pues la esencia de su ser es el mismo sujeto. Entiéndase que no está tratando el novelista de crear un sofisma más o menos bien disfrazado para revestir de lógica una idea, sino de expresar una convicción moral, existencialmente operativa y cuya captación exige a su vez un nivel previo de madurez humana. Así, uno de los compañeros de Pascual Florén adoctrina a los demás en estos términos:

> ... los que viven pegados a la hombría, sin haber alcanzado la perversión de la personalidad, piensan que la muerte es nada más que la contraafirmación de la vida. Son muchos los que la ven llegar tranquilos; han cumplido su misión humana... Eso es el hombre. Sabe que su calidad consubstancial, la hombría, no muere (página 194).

Lo que a nosotros nos interesa destacar de cuanto llevamos dicho y de cuanto se discute en aquel tosco diálogo con el mozo de las dudas (demasiado mozo para sentirse indiferenciado), no es tanto la ardua problemática filosófica en que se están moviendo los proclamadores de lo eterno —el problema de la individualización— cuanto el que consideremos el nivel dialéctico en que parecen desenvolverse las componentes de la antítesis hombría-personalidad, si vamos a juzgar por las palabras que se ponen en boca de uno de los ancianos en

la misma ocasión: «Eso es la persona. Y no resuelve, sino que complica y perturba el desenvolvimiento del hombre» (p. 197).

Se dijo al hablar de la personalidad en el sentido que Sender da al término, que venía a ser una especie de segunda naturaleza de la cual emanaban actos del individuo, de acuerdo con un sistema de reacciones que tenían por finalidad satisfacer las exigencias de los demás. Si los actos de la persona se caracterizaban por su referencialidad, los actos del hombre, naciendo de la fuente de la vida que se comunica a su través, son espontáneos, la única espontaneidad posible. Y mientras los primeros se hallaban radicalmente limitados por el afán de singularización —egotismo— y hasta ahí llegaba su significación, los segundos, por emanar del Sujeto universal, conllevan necesariamente una trascendencia del mismo orden. Aquéllos están motivados desde afuera y persiguen una finalidad; estos otros carecen de intenciones. Nuestra existencia, dicen las palabras finales de la proclamación, debe tender a la incorporación en lo humano universal: «¡Que nuestros actos sean lo único que influye en nuestro espíritu! ¡Y que sean actos humanos, simples y universales! ¡Cultivemos al hombre sin nombre!» (p. 203). Pero las fuerzas de la persona operan en sentido contrario. En la tensión que se establece entre uno y otro polo se cumple nuestro ser. Esto es lo más que debemos decir por ahora de la naturaleza dialéctica de la antítesis. Habrá que esperar hasta la publicación de *Proverbio de la muerte* para ver su desarrollo pleno.

Pasando al segundo motivo ideológico de la obra, la oposición hombría-personalidad se eleva al plano histórico-social al identificar el segundo término como la forma de vida propia de la civilización burguesa y de su más alta representación, el estado burgués. Ya había comentado el novelista en la segunda parte del libro: «El Rano ignoraba que la civilización burguesa no mejora al hombre, sino que lo complica. Unas veces lo pervierte, otras lo sublima, otras lo destruye» (p. 111). Ahora, en la solemnidad de la proclamación, desciende a los detalles y especifica:

> Hasta hoy dominaba en el mundo lo otro, la tendencia a la exaltación, a la divinización de la personalidad. Religiones, cultura idealista, espiritualista, régimen social, economía, todo tendía a fomentar, crear y hacer adorable la personalidad. El individuo tenía que construir un templo para sus fervores, una academia para su cultura, una escondida alcoba para sus sentidos (p. 198).

Puntualizando más adelante:

> —El motivo de este monumento es que ha habido uno entre nosotros que, habiendo adquirido la fuerza, la belleza, la ciencia,

> resistió la epidemia burguesa de la personalidad. Eso le pareció a la burguesía una vergüenza intolerable y lo destruyeron precisamente junto al palacio de justicia para tranquilidad de los enfermos (página 196).

El cementerio mismo queda inserto en este nivel histórico, convirtiéndose así en un impresionante símbolo de la paradoja burguesa, resumible en la sencillez de la sentencia evangélica: «El que busque su vida la perderá.» Por ello los compañeros de Pascual renuncian a escribir su nombre en el dolmen: «Si pusiéramos el nombre no pasaría de ser un monumento funeral. Habríamos dejado en pie, como los burgueses, con sus cementerios y sus religiones, la superstición de la muerte. Y esto es otra cosa» (p. 195). El valor simbólico del cementerio, levemente insinuado en estas palabras, adquiere mayor relieve cuando se le contrasta con el de la colmena como símbolo de la nueva era que va a seguir. La escena, brevemente presentada, es ésta: un grupo de trabajadores entra en la ciudad de los muertos y la convierten en una cooperativa apícola. La predilección de Sender por el uso simbólico de estos insectos se manifiesta en la frecuencia con que aparecen en su obra; y la imagen va siempre cargada, total o parcialmente, del siguiente contenido ideológico: la *acción espontánea* («trascendente», universal, inempirizable), el *trabajo colectivo* y la *inmortalidad;* esto es, los *antitéticos* de los conceptos y valores que el novelista engloba en la significación del cementerio burgués:

> No sabían los campesinos que las abejas y los sepulcros son amigos desde el monte Himeto, y que en las losas sepulcrales del paganismo, las abejas representan la inmortalidad. Una inmortalidad antiteológica. La perennidad y continuidad de la acción creadora humana —sólo «humana», impersonal—, que fue antes que nosotros y nuestros antepasados, y que será después (pp. 240-41).

Y en torno a esta imagen geórgica se va describiendo el amanecer espléndido, el nuevo día y la ciudad nueva que el autor visionariamente preludia. Sus hombres son de aquellos de los que el laurel dijo que viven «en la sencillez trascendental del trabajo, lejos de la obsesión de lo brillante y de lo fútil» (pp. 166-67); portavoz de la nueva era es «el Dios negro, el de los instintos... La contrafigura del Dios canoso, dulce e hipócrita que han sobornado los débiles y los cobardes a cuenta de que les organice un paraíso de papel sellado en este 'breve tránsito'» (p. 233). Es decir, la relación religiosa que la civilización cristiano-burguesa desarrolló y ha venido fomentando, ofrece el mismo carácter referencial que los demás actos de la persona (personalidad) y no tiene, por tanto, cabida en el nuevo orden

de valores, donde la espontaneidad vital recibe consagración divina, buscándose la unidad interior del hombre contra todo síntoma de resabio mazdeísta:

> Si no queréis decir que llega conmigo el reinado de la verdad, tendréis que convenir en que reina una interpretación desinteresada de lo aparente... Ha llegado el reinado de lo instintivo, de lo espontáneo, de la sinceridad vital hasta donde sea —hasta más allá del crimen—, de la verdad, del Dios negro (p. 236).

Negro porque en su actitud conlleva no sólo la ya indicada destrucción de la burguesía como forma de vida, sino la de su mayor fortaleza, el estado burgués. Así se deduce de las palabras con que se dirige a las cabezas del cementerio: «Erais los más débiles, pero teníais organizada vuestra debilidad. Por arriba mi enemigo: el Dios blanco. Por abajo, las mazmorras, las leyes y los bancos... Pero alguna vez tenía que acabarse» (p. 233).

Con el presentido (y proclamado) triunfo del Dios negro se da fin a esta alegoría en que cabezas, sombras y la entelequia humana, desde perspectivas de rango metafísico, se hacen cargo de la situación del momento histórico para conjurarlo y abrirle un nuevo horizonte donde la existencia del hombre se realice de acuerdo con su ser. Cuando esto se consiga,

> Ya no se producirá un tipo desconcertado, siempre vencido y siempre en rebelión, como el Rano. Ni morirá bajo el hielo de la medianoche burguesa el metalúrgico. Ni enloquecerá la madre [María Faldriquera], a través de tantos años, bajo la insuficiencia del jornal. No existirá ya el pobre cementerio metafísico donde acogerse a la desesperación de la fuga, el hambre y el frío. Ni el Dios blanco mendaz, ni el terrible Dios negro. Y tampoco, menos aún, el ángel... No hay en la vida soluciones totalizadoras para el hombre aislado. Nada es un fin... Sólo hay uno: la creación en común (p. 242-43).

Lo que Sender calla, presupone o enuncia someramente en la obra es mucho más de lo que dice; pero se va acercando, sin duda alguna, a la expresión más completa y sistemática de su pensamiento, la que nos deja en *Proverbio de la muerte* y *La esfera.* La necesidad que sintió el novelista de ahondar en el yo íntimo que se ocultaba bajo el gesto de Viance *(Imán,* 1930), ofrece su equivalente en la oposición que entre los términos *hombría* y *personalidad* se establece en *La noche de las cien cabezas.* El autoencuentro individual en la unicidad de la *sustancia* y la consecuente asimilación de la naturaleza del hombre a la materia cósmica se desprende aquí del resabiado estoicismo

que se daba en *Imán*, por una parte, y de los angustiosos y retorcidos forcejeos morales del Samar de *Siete domingos rojos* (1932) por la otra. La leve censura que en *Imán* se hizo de la individualidad como forma de autoidentificación personal («¿qué absurda conciencia de sí mismo es ésa?»), alcanza aquí el volumen y primacía que acabamos de ver en estas páginas. Finalmente, en *La noche de las cien cabezas*, Sender da forma de incipiente sistema a la inversión existencial que, con más ropaje novelesco, se hallaba ya fraguada en sus obras precedentes; el yo como centro de convergencia del entorno personal, pasa a ser mero y gozoso fenómeno de la totalidad que le anima y en que se halla inserto. Es con este movimiento interior del hombre cuando se consuma la renuncia que a la supremacía cósmica había iniciado Copérnico.

MANUEL BÉJAR

Foreing Languages
Bates College
LEWISTON, MAINE 04240
USA