

LAS PRIMERAS REFLEXIONES DE RAMÓN SENDER SOBRE EL REALISMO

PATRICK COLLARD

El joven Sender, el Sender de los años treinta, queda, en el fondo, una figura bastante desconocida, aunque se sabe, desde luego, que obras como *Imán* (1930), *Orden Público* (1931), *Siete domingos rojos* (1932), *La noche de las cien cabezas* (1934) o *Mister Witt en el Cantón* (1936), constituyen notables ejemplos¹ de la novela social en los tiempos de la Segunda República.

Pero, en su aproximación a la obra de Sender, la crítica suele olvidar los numerosos artículos que el joven escritor publicó entre 1930 y 1936—es decir entre la fecha de publicación de *Imán* y la de *Mister Witt en el Cantón*—en diarios y revistas como *Solidaridad obrera*, *Nueva España*, *La Libertad*, *La Lucha*, *Tensor* y *Leviatán*. Estos artículos—a los que estoy dedicando un libro—me parecen imprescindibles para el conocimiento de las ideas políticas, culturales, filosóficas, del autor en aquellos años. Y si consideramos el tema de la literatura, varios artículos de Sender son interesantes documentos sobre el ambiente polémico que había en el mundo literario español en una época en la que se plantearon—de manera apasionada—algunos problemas fundamentales acerca de la relación entre el artista y la sociedad.

Me limitaré, como queda indicado en el título de la ponencia, a las reflexiones de Sender sobre el realismo, tales como aparecen en una serie de textos de los años 1930-1936. Trataré de destacar un aspecto esencial de un pensamiento cuya expresión literaria se halla, o tendría que hallarse, en las primeras obras de un autor que quería contribuir al desarrollo de una literatura que él llamaba “revolucionaria” o “proletaria” o “de masas” o, sencillamente “social.” Un autor que reaccionaba contra lo que Eugenio de Nora llama “aquellas corrientes literarias, deshumanizantes, asépticas y antirrealistas,”² contra las corrientes que veían en el arte una especie de juego de formas sin trascendencia, sin relación con el mundo o los problemas sociales; un autor que rechazaba toda idea de separación entre “la vida literaria y la otra” y con estas palabras transcribo el título de un artículo de Sender en *La Libertad*³ en el que se dirige a sus colegas escritores, definiendo su misión del modo siguiente: “. . .recobren todos los compañeros disconformes la armonía interior explicando, analizando y describiendo al monstruo.” Se habrá comprendido que, “monstruo” significa en este caso “sociedad burguesa.”

Considerando el marco cronológico que me asigno, quisiera precisar que el primer texto de alguna importancia, en relación con las ideas de Sender sobre el realismo—sobre determinada clase de realismo, como luego veremos—es ligeramente anterior a 1930: es una larga reseña del libro del ruso Jorge Plejánov, *El arte y la vida social*,⁴ reseña que Sender publicó en *El Sol*, el 10 de julio de 1929.

Precisemos además que, al hablar del problema del rea-

lismo, Sender no pensaba exclusivamente en la novela, sino también en el teatro al que dedicó, entre otros textos, una serie de seis artículos en *La Libertad*, con el título general de “Teatro nuevo,”⁵ entre septiembre de 1930 y marzo de 1931, que poco después formarán parte del libro de ensayos *Teatro de masas*;⁶ y en 1936, publicó un importante artículo en *Leviatán* titulado “El teatro nuevo.”⁷

En relación con Ramón Sender, se ha hablado mucho ya de su “interés apasionado por lo humano como tal,”⁸ de su “amor y preocupación por el hombre de carne y hueso” como dice J. Marra López;⁹ el propio Sender afirma, en las páginas introductorias de la novela *Túpac Amaru* que “la razón que justifica sobre todo esta tarea de escribir . . . es la necesidad de definir el mal”;¹⁰ afirma también, repetidas veces, y por ejemplo a Marcelino Peñuelas, como consta en el libro *Conversaciones con R.J. Sender*:¹¹ “Hay que hacer verosímil la realidad.” Pero, como es natural, “el hombre,” “el mal” o “la realidad,” son palabras que en los años treinta tenían un significado particular, estrechamente ligado a la circunstancia histórica y la ideología del autor.

Lo que llama enseguida la atención en los escritos teóricos del joven Sender sobre la literatura en general y el realismo en particular, es la ausencia casi total de referencias a los problemas formales, técnicos, que forzosamente se plantea el artista. El realismo se define ante todo como una *actitud* ante la sociedad. Una actitud que se opone de manera radical a lo que Ramón Sender llama “las mentiras espiritualistas e intelectualistas” en *Siete domingos rojos*¹² y la literatura de “los fáusticos,” palabra despectiva utilizada por Sender en su artículo “El realismo y la novela” (en *La Libertad*, 6 de enero de 1933, pp. 1-2). La palabra resume todo lo que Sender critica y rechaza como escritor: el arte “deshumanizado,” el humorismo evasivo, la literatura de orientación espiritualista o elitaria. Dicho sea de paso, la víctima predilecta de Sender era Miguel de Unamuno. El común denominador de todos aquellos a quienes Sender llama “fáusticos” es el conservadurismo puesto que, según Sender, se trata de autores cuya literatura revela una falta de fe en el hombre: los “fáusticos” *huyen*, se refugian en el arte “puro” o en “el más allá,” o exaltan de manera enfermiza su *yo*, su *personalidad*. La literatura de los “fáusticos” representa el pasado, lo muerto, la sociedad decadente y condenada. Una de las características más evidentes de Sender en sus artículos es que intenta siempre persuadir al lector que la literatura que él critica es producto de mentes enfermas, producto de una aberración del instinto social. Se podría constituir una larga lista de frases en las que se destacara el tema de lo mórbido, lo muerto, lo vicioso, asociado a los “fáusticos.” El realismo en cambio, va asociado a la idea de vida, de presente, de progreso, de porvenir, de autenticidad.

Contrariamente a la opinión de Ortega y Gasset que había escrito, como todos sabemos, que "el género novela, si no está irremediablemente agotado, se halla, de cierto, en su período último,"¹³ Sender proclama que la realidad resulta tan rica, que la novela o la obra dramática están, necesariamente, llenas de porvenir, con tal de que el escritor se aleje del engañoso mundo de los "fáusticos," se deje llevar por la tradición genuinamente hispánica y no huya de la vida, de la *hombría*, concepto que hay que aclarar.

En esa su exigencia de enfrentarse con la realidad Ramón Sender se siente apoyado por los anhelos del público contemporáneo; efectivamente, observa en éste las manifestaciones de un interés cada vez más grande por el alto reportaje, las biografías y autobiografías, el ensayo. Y lo que la gente busca sería precisamente la *novela* o los sucesos novelescos. Así, el cuarto artículo de la serie "Teatro nuevo" está dedicado al teatro político de Piscator y al drama documental; dice Sender:

La historia contemporánea registra hechos que por sí solos poseen una categoría artística. No es necesaria la mano del poeta para darles naturaleza literaria, porque son ya bastante elocuentes.¹⁴

Añade, citando los nombres de Rasputín y de Rosa Luxemburgo:

Basta con reproducir lo más fielmente los episodios que van asociados a cada uno de esos nombres, prescindiendo de sugerencias accesorias, para encontrarnos ante un soberbio drama.

O sea, buceando en la actualidad o en la historia, el novelista y el dramaturgo hallarán la materia para producir una obra *testimonial*. La materia artística puede encontrarse pues en hechos concretos, conocidos del público. La obra es un documento. El dramaturgo o el novelista intervienen en el nivel de la *selección* del hecho representativo. Porque hay selección. No todo sirve. Se trata, para el artista de "captar de su tiempo las esencias perdurables," como dice de Garcilaso de la Vega en un artículo del 3 de diciembre de 1933, publicado en *La Libertad* y titulado "Garcilaso y el Danubio azul." Y aquí estamos ante un aspecto básico de las preocupaciones del autor: el realismo como expresión de la *hombría*. Esto no tiene nada que ver con un cualquier realismo fotográfico o puramente verbal ni se limita a una generación literaria. Más bien se trata de la expresión de un estado colectivo de conciencia.

Si la obsesión enfermiza por la *personalidad* caracteriza a los "fáusticos," la expresión de la *hombría* caracteriza a los realistas: la obra debe ser el reflejo de un hombre sin máscara, liberado de las supersticiones sociales, religiosas, espiritualistas; un hombre que habla de y a otros hombres, los de hoy y los de siempre.

En "El realismo y la novela" habla de la *hombría* sin decir en qué consiste exactamente; habla de "la posición simplemente humana" y del "hombre integral" (por oposición a "lo espiritual," "lo intelectual," "lo artístico"). Pero son ya indicaciones que se precisarán en textos ulteriores, especialmente en la novela *La noche de las cien cabezas* y en "El novelista y las masas," que es el texto más

extenso, más completo que Sender escribió antes de la guerra civil sobre la función de la literatura. Se publicó en *Leviatán*, en mayo de 1936.¹⁵

Se podría dar una definición negativa de la *hombría*—o del "principio vital" como se llama en "El novelista y las masas"—diciendo que es el hombre "en plena puridad, sin la corrupción de la vieja personalidad adquirida y pegadiza."¹⁶ La religión, la sociedad, la economía forman, crean y exaltan al individuo que se edifica una personalidad. Pero a medida que la edifica tiende a diferenciarse de los demás, se aleja de su cualidad consubstancial, la *hombría*. Este hombre está aislado, es vulnerable, torturado por su soledad y su insuficiencia. Es mortal. Pero la *hombría* no muere porque hace del hombre una parte del Todo, del cosmos; soñando con la *hombría* Sender se entrega a una especie de panteísmo (al que en realidad nunca abandonará). Con el culto de la *hombría* quiere suplantarse a las tan criticadas "supersticiones" intelectualistas o espiritualistas y busca una identificación cósmica de lo orgánico con lo inorgánico: con esta perspectiva el hombre y la Materia son solidarios. Sender sitúa la sede de la *hombría* en la subconsciencia y le adscribe los ganglios como órgano.¹⁷ La inteligencia—o percepción—ganglionar¹⁸ es la que une a los hombres y les hace sentir por instinto su solidaridad con el mundo vegetal, animal y mineral. Es algo así como la inteligencia virgen,¹⁹ la que permite la percepción instintiva de lo permanente, lo inalterable en el hombre. Pero interviene también otro elemento, la razón, que le permite a cada uno reflexionar sobre la *hombría* y que funciona como elemento regulador entre el individuo y la sociedad. La razón sirve para objetivar la relación entre el individuo y la masa; el ideal de Sender "no es nunca—dice en "El novelista y las masas"—un mito individualista, como es Dios, sino un hombre con su razón y sus instintos en armonía."²⁰ Para un escritor todo esto significa que lo que Sender llama "nuestro realismo" debe ser el producto de la "percepción ganglionar" y de la razón; ésta permite la reflexión sobre la identificación del autor con las masas y la traducción de esta identificación en palabras, o sea en obra de arte. A primera vista, aquello de "percepción ganglionar," "principio vital," "hombría" no parece ir ligado necesariamente a conceptos políticos concretos. El propio autor lo mostrará más tarde (por ejemplo en *La Esfera*), al integrar este tema en contextos que poco tienen que ver con su compromiso con la causa revolucionaria de los años treinta; asociará lo ganglionar a los mitos²¹ y a la búsqueda de "lo real absoluto."²² Pero en los años treinta, había una identidad completa, en el pensamiento de Sender, entre lo humano en general y lo revolucionario.

Su visión de la *hombría* implica que ésta había sido siempre oprimida por los falsos valores de la vieja sociedad; proclama en "El realismo y la novela": "La *hombría* es revolucionaria siempre," lo que se aclara en "El novelista y las masas": "En definitiva, todo esto de la inteligencia ganglionar no es sino el mecanismo que políticamente llamamos instinto de clase" (p. 40).

O sea que en el pensamiento de Sender conviven en armonía el arte, la preocupación simplemente humana y

la política: el principio vital está en las masas (entiéndase el proletariado) y éstas son el polo ascendente de dos corrientes contradictorias cuya evolución histórica debe llegar a la liquidación de la burguesía. Es ésta la *realidad* que el escritor, que se identifica con la clase obrera, debe representar. Una realidad en desarrollo. Así, Sender llega a afirmar rotundamente, en "El novelista y las masas": "La literatura social es la nuestra. La otra es la anti-social" (p. 34). La pregunta "¿Qué realismo?" halla también su respuesta en "El novelista y las masas" donde, al dar explicaciones acerca de su misión como novelista social, Sender parte del punto de vista que tres elementos pueden intervenir en la creación literaria: el espíritu, la razón, la subconsciencia. Dice que según los autores, uno de los tres es preponderante, o exclusivo, o se combina con otro(s). A base de la preponderancia de un elemento o de su combinación con otros se podría establecer una especie de tipología literaria en la que no puedo insistir aquí, excepto para subrayar la diferencia que Sender establece entre el realismo decimonónico, el naturalismo y lo que él llama "nuestro realismo."

Cito, pues, "El novelista y las masas":

Lo que diferencia el realismo burgués del nuestro es que nosotros vemos la realidad dialécticamente y no idealmente. Nuestro realismo no es sólo analítico y crítico como el de los naturalistas, sino que parte de una concepción dinámica y no estática de la realidad. Nuestra realidad, con la que no estamos satisfechos sino en cuanto forma parte dinámica de un proceso en cambio y avance constante, no es estática ni produce en nosotros la ilusión de la contemplación neutra. (p. 37)

Aquí Sender habla en particular de la novela, pero, como es natural, dice exactamente lo mismo del teatro del porvenir: un teatro "donde la vida se presente bajo el prisma de un realismo dialéctico."²³

Por lo que se refiere al enfoque de tipo marxista, el texto no podría ser más explícito: Sender asocia el realismo burgués a lo *estático* y el realismo revolucionario a la representación de la realidad como parte de un movimiento histórico. Es sabido en efecto que, para los teóricos y críticos marxistas—y pienso especialmente en Lukács—, la acumulación de detalles y la precisión microscópica es mucho menos importante que la articulación significativa de los hechos en cuanto traduzca los conflictos de clases a través de los cuales se hace la historia: el realismo es la manera que el arte tiene de captar lo esencial de la evolución de la humanidad; es la relación de la obra de arte con la dialéctica de la historia. La idea de realismo, entonces, no se puede disociar de la de porvenir. Más importante aun que la *actualidad* y la representación de un *momento*, es la *esperanza*, contenida en la obra, de un futuro mejor. En este sentido, la palabra "realismo" no se refiere tanto a la realidad actual que dicha obra refleja; se refiere más bien a la perspectiva histórica, es decir, la perspectiva de porvenir.²⁴

Y sin embargo se debe señalar que a pesar del enfoque marxista, de su admiración por lo que se hace en la Unión

Soviética, y de su indiscutible tendencia a enjuiciar obras literarias a base de criterios políticos, Ramón Sender se reservaba el derecho de opinar de manera personal y mucho menos dogmática de lo que parece. Se puede comprobarlo al leer dos artículos de 1934 en *La Libertad*: uno, dedicado al realismo socialista y titulado "Los escritores soviéticos";²⁵ otro, titulado "En el aniversario de Emilio Zola,"²⁶ caluroso elogio de la obra del novelista naturalista francés. Ambos textos nos dicen aproximadamente lo mismo: que Sender reparaba en el peligro que amenaza a la literatura cuando se la quiere encerrar en dogmas y que el talento debe mantenerse independiente de la teoría. Es evidente sin embargo que Sender se refiere al talento que se compromete con la lucha por la justicia social. Pero, relacionar el realismo con la actualidad y el futuro, no es suficiente. Cabe relacionarlo también con el pasado. Es decir—desde el punto de vista de Sender—con los nombres más prestigiosos de la literatura española. Las opiniones de Sender sobre los autores clásicos podrían formar el tema de un estudio amplio y fecundo, tema al que desgraciadamente sólo puedo aludir en algunas pocas palabras. Hay un texto revelador por ser un cuadro bastante completo y sintético de lo que era el ideario de Sender: me refiero a las 19 densas páginas de "La Cultura española en la ilegalidad," publicado en la revista *Tensor*, en agosto de 1935. Arremetiendo contra la "República burguesa," Sender ve en toda la historia de España desde la Edad Media una continua lucha entre dos corrientes, una "legal" (feudalismo, monarquía, Iglesia), otra "ilegal" o si se quiere heterodoxa, que representa la auténtica cultura popular cuyos exponentes fueron, según Sender, entre otros el misticismo oriental, el humanismo judío, la unión del realismo con el misticismo (en San Juan de la Cruz y en Santa Teresa), el Arcipreste de Hita, Fernando de Rojas, Cervantes, Quevedo, Zorrilla; y, en el siglo xx, Valle-Inclán, el Valle-Inclán del esperpento. Y el autor interpreta la literatura social que está desarrollándose durante la República como una continuación de aquella corriente, de aquella cultura, *ilegal* pero auténtica. La tradición literaria española desempeñaba por cierto un papel decisivo en las ideas de Sender sobre el realismo. Así, el primer texto importante sobre el problema, "El realismo y la novela," habría podido titularse también "El realismo y la tradición" por sus alusiones a Rojas, Cervantes, Quevedo (el Quevedo de los *Sueños* y del *Buscón*) y Santa Teresa, escritores calificados de *realistas* porque se quedaban "en pura y simple hombría"²⁷ y porque tanto en la expresión como en la temática no vacilaban en integrar lo popular. Ser el continuador de la corriente "ilegal" equivalía a continuar y desarrollar la corriente realista en conformidad desde luego con el contexto histórico del momento. No se trataba de reescribir las grandes obras del pasado sino más bien de imitar positivamente: expresar una tendencia anclada en la sensibilidad hispánica y adaptarla a los estímulos de la realidad inmediata.

En la definición que Sender proponía para el realismo, cabían el pasado, el presente y el futuro. Escribiendo con

la mirada orientada hacia el porvenir, el autor se “nutría” de una visión de la actualidad y de la tradición.

El realismo, era para el joven autor la única escritura posible, la única auténtica.

Rijksuniversiteit Gent

¹ Se completa la lista con: *El verbo se hizo sexo (Santa Teresa de Jesús)* (1931); *Viaje a la aldea del crimen (Documental de Casas Viejas)* (1934); *El secreto, drama en un acto* (1935) y varios libros de ensayos.

² *La novela española contemporánea*, 2a. ed. (Madrid: Gredos, 1968), II, p. 193.

³ El 5 de marzo de 1935, p. 1.

⁴ Se trata, inicialmente, del texto de una conferencia de Plejánov leída en Lieja y París (1912); luego se publicó por partes en la revista *Sovreménnik*, y finalmente se incluyó, muy ampliado, en la edición póstuma de las obras de Plejánov. En 1929 la editorial Cenit publicó el texto en la traducción española de J. Korsumski.

⁵ (I) 27 de sept. de 1930, p. 3; (II) 8 de nov., p. 3; (III) 6 de dic., p. 3; (IV) 18 de dic., p. 3; (V) 31 de dic., p. 9; (VI) 3 de marzo de 1931, p. 3.

⁶ Valencia: Orto, 1932.

⁷ Núm. 25, junio de 1936, pp. 45-52.

⁸ Nora, II, p. 468.

⁹ *Narrativa española fuera de España, 1939-1961* (Madrid: Guadarrama, 1963), pp. 347-8.

¹⁰ Barcelona: Destino, 1973, p. 10.

¹¹ Madrid: Magisterio Español, 1970, p. 220.

¹² Barcelona: Balagué, 1932, p. 37.

¹³ *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela* en *Obras completas* (Madrid: Revista de Occidente, 1955), III, p. 390.

¹⁴ *La Libertad*, 31 de dic. de 1930, p. 9.

¹⁵ Núm. 24, pp. 31-41.

¹⁶ *La noche de las cien cabezas* (Madrid: Yagües, 1934), p. 199; los subrayados son míos.

¹⁷ Más tarde el autor intentará llegar a un ambicioso conjunto teórico acerca de “los ganglios” y de la hombría en su novela *La Esfera*. El breve

prólogo a la tercera ed. (Madrid: Aguilar, 1969) es un indicio de la importancia que Sender concede a este texto y de las dificultades que la crítica experimentó al tratar de interpretarlo.

¹⁸ El narrador de *Cronus y la Señora con rabo* (Madrid: Akal, 1975) “recordaba que también a él le había dicho un indio de Taos (Nuevo México), que se llamaba Eliseo Concha y era gobernador del poblado, que los hombres blancos estaban locos porque se empeñaban en pensar con la cabeza cuando todo el mundo sabe que hay que pensar con el espinazo” (p. 10).

¹⁹ “...inteligencia de la abeja, del niño y del poeta,” “El novelista . . .” p. 40. En el último capítulo de *La noche de las cien cabezas*, la abeja se convierte en símbolo de la inteligencia ganglionar y de trabajo constructivo (la edificación de una sociedad nueva) en común.

²⁰ P. 33. Y Sender se lamenta: “¡Ah, esta combinación en proporciones armoniosas no la posee todo el mundo!” (p. 40).

²¹ Véase, por ejemplo, *El extraño señor Photynos (y otras novelas americanas)* (Barcelona: Aymá, 1968).

²² Véase, por ejemplo, “Aventura del Angelus I,” en *Las gallinas de Cervantes y otras narraciones parábolicas* (México: Mexicanos Unidos, 1967).

²³ “El teatro nuevo,” p. 48. En realidad los dos textos, “El novelista . . .” y “El teatro nuevo” forman un conjunto. Ambos se publicaron en *Leviatán*, con un mes de intervalo.

²⁴ Consúltese Heinz Holz, *Entretiens avec G. Lukács* (Paris, F. Maspéro, 1969), p. 29.

²⁵ El 16 de junio de 1934, p. 1.

²⁶ El 3 de oct. de 1934.

²⁷ “El realismo y la novela.”