



Ad perpetuam rei memoriam.
*Puntos de fuga, ritual de muerte
y conmemoración en*
Réquiem por un campesino español
de Ramón J. Sender

por Adriana Minardi

*“El hombre que oye, que es testigo, que ve,
que sabe y que no habla... es culpable”*
Levítico

LA MUERTE, SU SENTIDO Y SUS RITUALES

La escena ya clásica con que comienza la *Antígona* de Sófocles pone en cuestión el ritual de muerte como un *deber de humanidad* a la vez que exhibe, gracias a su inicio *in medias res*, el uso literario de la corporeidad en primer plano. El cuerpo de Polinices es así una metonimia de la función jurídica desplazada en dos planos: el de la ley canónica, representada por Creonte (las “leyes de la ciudad”) y el de la ley divina que, en términos de la protagonista, supone no sólo una oposición a la ley sino, y ante todo, una transgresión, cuyo foco están en la correlación de lo divino con los valores morales.



En un trabajo de reciente publicación, E. Runia (2007)¹ remarca la importancia de cómo narrar la experiencia en los relatos traumáticos en un sentido que no es ya, para la filosofía de la historia, simplemente cuestión de archivología o producto del morbo. El discurso de la Historia, especialmente para la narración de eventos traumáticos, debe necesariamente volverse literario porque la conmemoración deviene inevitablemente retórica. Allí donde debiera triunfar el silencio del no decir -muy parecido al que propone T. Adorno luego de Auschwitz o J. Semprún en *La escritura o la vida*- la Historia necesita representar *actancialmente* la memoria traumática. Esta conciencia histórica se corresponde con un deseo de conmemoración.

Aquí debe entenderse que la oposición tradicional planteada entre memoria e historia, se sitúa más bien en el debate entre Historia y conmemoración. Nuestra hipótesis apunta, entonces, a que el discurso de la memoria funciona en el despliegue opositivo de estos dos términos. Contra la práctica positivista de la historia, la conmemoración implica siempre la valoración de actos humanos contra actos de Dios o propios de la naturaleza, como los desastres naturales. Porque en estos actos de humanidad es donde los sujetos se reconocen en su subjetividad y la idea de la providencia o del devenir de la historia queda fuera del análisis. La habilidad para la puesta narrativa de la historia consiste, según E. Runia, en tres cuestiones: aquellas cosas de las que nos enorgullecemos, aquéllas de las que nos avergonzamos y, por último, aquellas transformaciones miméticas a partir de las cuales nos embarcamos en lo *inimaginable*.

Centrándonos en este último elemento, la historia narrativa nos devolvería a esa hermosa metáfora que acuñara Humboldt, donde abandonamos los palacios y regresamos a nuestras "homely huts" pues el autoreconocimiento nos lleva a ese común denominador llamado humanidad. El famoso *memory boom* es un fenómeno único sólo si tenemos en cuenta la ambigüedad de no poder distinguir en el siglo XX entre la memoria por escasez y la memoria por exceso. La segunda supone un problema psicológico que consiste en reponer y superar el trauma, la primera, por el contrario, es propia de una nostalgia ontológica (*Ontological Heimweh*) que necesariamente lleva a la actividad histórica por la misma necesidad de rememoración. De esta manera, Runia llega a la conclusión de que la escritura histórica responde a nuestra facultad de *externalización*. Esta facultad vuelve a desplegar la idea que propone G. Vico a propósito del sentido de lo humano por cuanto una de las externalizaciones básicas y más fundamentales está constituida por el *ritual del entierro*. Explica G. Vico (1744):

Humanidad tiene sus orígenes en el verbo *humare*: (del latín) enterrar. Los atenienses, quienes eran los más humanos de todas las naciones, fueron [...] los primeros en enterrar a sus muertos. [...] Qué gran principio de humanidad es el

¹"Burying the dead, creating the past", *History and Theory*, Volume 46, Number 3, Octubre 2007, pp. 313-325(13).



entierro. [...] Imagínese un estado salvaje donde los cuerpos humanos permanecieran sin enterrar sobre la superficie de la tierra sirviendo de alimento a cuervos y perros. [...] Los hombres pasarían a su alrededor como puercos comiéndose las bellotas encontradas entre los cuerpos ya putrefactos.²

En este sentido, el entierro supone dos motivos de relevancia: la cercanía y la perpetuación. El muerto es un modelo del cruce entre presente y pasado y es un modelo de no olvido a futuro. El muerto genera tradición y es, por esto mismo, que se vuelve la metáfora esencial del discurso de la historia. La historia tiene, luego, una utilidad. Como señala R. Belvedresi³, la misma sirve 1) para no repetir el pasado; 2) para dar cuenta del progreso humano; y 3) para justificar un determinado estado de cosas. Para el caso que nos ocupa, el relato de la historia debe moralizar para advertir acerca de los errores del pasado y debe también legitimar –y es aquí donde entra en juego la aplicación necesaria de la representación o razón imaginativa a través de la ideología– el estado democrático en detrimento de los nacionalismos fascistas.

En el siguiente apartado veremos cómo el sentido conmemorativo resulta clave para los efectos del desmontaje de la memoria nacionalista, evocados a partir de la práctica de la misa de réquiem. En el discurso rememorativo, en realidad, se conjugan la parodia y la ironía del *mea culpa* del cura protagonista mientras que, paralelamente, se explicita una crítica a la iglesia, a la propiedad privada y al concepto de clase social.

Réquiem por un campesino español (1996)⁴, novela que refleja las condiciones de la guerra civil –especialmente el levantamiento de julio– convierte la misa de réquiem en un recurso eficaz para evidenciar, a través de la externalización del muerto-metáfora a su vez de la muerta República–, la crisis ideológica del sujeto que monologa; crisis que refleja, además, las rupturas al interior de la memoria nacionalista, dadas por la infiltración simbólica de la memoria republicana. Estas infiltraciones o puntos de fuga que se producen en el texto podrán ser analizadas a partir del diseño espacial dicotómico dentro-fuera⁵, donde la iglesia, como espacio interno del foco narrativo, será el lugar de la memoria nacionalista y el afuera– que comprende los espacios abiertos de la comunidad rural– el de la memoria republicana.

Así, los dos puntos de vista hacen del muerto, por un lado, un exemplum, desde el relato de la iglesia en alianza con la clase terrateniente, a la vez que un héroe popular, visto desde el relato colectivo del romance que entona el monaguillo en esa frontera entre la religión católica y el saber popular; pero también desde la polifonía que constituye el espacio del pueblo en oposición a la iglesia.

² *Scienza Nuova*, 537, 337. La traducción es nuestra.

³ "Consideraciones acerca de la utilidad de la Historia", comunicación presentada también en *el II Congreso Internacional de Filosofía de la Historia*.

⁴ El título de la novela publicada por primera vez en 1953, lleva el nombre de *Mosén Millán*; elemento que expresa claramente la centralidad del personaje en la historia. Recién en la edición de 1960 se verá el título actual.

⁵ Este diseño espacial (Frank 1991) se basa en una especialización del pensamiento. Como señala G. Bachelard (2005), la dialéctica dentro-fuera supone también una relación ideológica a la vez que muestra una tensión entre la intimidad y los roles sociales impuestos.



EL ESPACIO DEL ADENTRO: DE OLIVOS, INCIENSOS Y MANCHAS OSCURAS

El texto comienza con una escena donde la espera es el campo semántico que permite la rememoración. Su personaje central, Mosén Millán, el cura de la iglesia del pueblo, espera el momento de la misa de réquiem. Como representante de la ley canónica vuelve a ponerse en escena el conflicto con la ley divina. Si es el cura el delator y testigo de la muerte de Paco el del molino, la ley humana será extraña, rural y popular mientras que la ley divina será metáfora perfecta de la alianza de la iglesia con la clase terrateniente, urbana y claramente portadora de una doble moral.

El momento previo a la misa de réquiem es, como explicamos, un momento de espera e indicio de la ambigüedad ideológica del cura. Nadie del pueblo se aproxima y ese momento, dotado de intimidad, es lo que le permite al personaje recordar. Frente a la presencia del muerto- Paco el del molino-, la conmemoración responde, en principio, al monólogo de quien, paradójicamente, no resalta sus virtudes sino, por el contrario, exacerba un *mea culpa*. No es Paco el objeto de la misa sino el instrumento para el perdón de Dios por quien ha pecado. Así, seis sacramentos marcan temporalmente el monólogo del *mea culpa* a partir del cual se estructura el texto en torno del recuerdo de Paco: el bautismo, la eucaristía, la confirmación, la boda, la confesión y, por último, la extremaunción. En ellos se da de manera decreciente una crisis ideológica en ambos personajes.

En el cura, el haber sido testigo de la muerte y ser funcional a la clase terrateniente que ha oficiado de verdugo de Paco; en este último, especialmente a partir de la visita a las cuevas⁶, el haberse dado cuenta de las contradicciones de la iglesia en su retórica y praxis. El ejemplo puede verse en la analogía que se produce a partir del vía crucis en la representación de un enfermo que “[...] tenía los pies de madera como los de los crucifijos rotos y abandonados en el desván” (39). Ese momento iniciático será también el indicio del *mea culpa*. El cura en su rememoración vuelve al recuerdo de la extremaunción en las cuevas como la causa de las motivaciones políticas en defensa de la clase labriega que no posee el capital de la tierra sino que lo arrienda a la clase terrateniente.

El excursus eclesiástico en la voz del cura tiene como parámetro una polarización espacial básica: la del adentro/afuera, donde la iglesia se opone al espacio de construcción popular. Lo que se presenta como un monólogo homogéneo, de focalización narrativa homodiegética, de aparente carácter íntimo, termina abriéndose a partir de cuatro puntos de fuga que iremos analizando, cuya función reside en quebrar el monólogo del cura y, por ende, la ley canónica. Como señala G. Bachelard (2005).

⁶ Las cuevas configuran el espacio de quiebre en la visión de mundo de Paco. Como espacio alejado del centro del pueblo, “[...] donde ya no había casas, y la gente vivía en unas cuevas abiertas en la roca. [...] No había otra ventilación que la de la puerta exterior” (34)



La metafísica más profunda se ha enraizado así en una geometría implícita, en una geometría que -se quiera o no- espacializa el pensamiento; ¿si el metafísico no dibujara, pensaría? Lo abierto y lo cerrado son para él pensamientos. Lo abierto y lo cerrado son metáforas que añade a todo, incluso a sus temas. (250)

Así, en tanto espacializaciones metafóricas del pensamiento-profundamente ambiguo- de la iglesia, el primer punto de fuga⁷ que intersecciona la ley que representa el cura con el elemento que lo transgrede, lo vemos en el uso de los símbolos que refieren al pecado: el olivo, el incienso y la mancha oscura en uno de los muros de la iglesia.

Por las ventanas de la sacristía llegaba ahora un olor de hierbas quemadas, y Mosén Millán, sin dejar de rezar, sentía en ese olor las añoranzas de su propia juventud. Era viejo y estaba llegando- se decía- a esa edad en que la sal ha perdido su sabor, como dice la Biblia. Rezaba entre dientes con la cabeza apoyada en aquel lugar del muro donde a través del tiempo se había formado una mancha oscura. (Sender 1996:12)

Como vemos en la cita precedente, la oposición de los espacios está marcada por un afuera portador de una axiología positiva y un adentro que, paradójicamente, contradice los valores morales y refiere a elementos simbólicos de axiología negativa. Por consiguiente, la mancha oscura que a lo largo del tiempo se ha ido formando, pone en evidencia por un lado, los factores ideológicos ligados al conservadurismo de la iglesia, al statu quo con el que el cura parece no acordar pero al que accede; por otro, a las relaciones estructurales del elemento simbólico; es decir, a la posición de clase que el cura asume respecto de la propiedad privada. En esa posición juegan un rol central como personajes antagonistas Don Gumersino, Don Valeriano y Cástulo Pérez, quienes son los únicos que se hacen presentes en la iglesia para la misa. Obsérvese el vocativo "don" que resalta la cualidad de clase terrateniente frente al vocativo del muerto, *Paco el del molino*, a quien se denomina por lo que podría entenderse como un epíteto rural. Para el caso de Cástulo Pérez el análisis debe realizarse en la misma dirección que para el caso de Mosén Millán. Su ambigüedad ideológica los sitúa en una posición nominal de apariencia neutral lo que deja como moraleja final la culpa basada en la falta de compromiso y en la complicidad que lleva a la muerte a Paco.

Como correlato de esta axiología negativa, aparece el imaginario de la crucifixión. La iglesia es depósito y emblema de lo abyecto. Como elemento sincrónico que se produce en la fiesta ritual del "Sábado de gloria" en la Semana Santa, nos

⁷ El concepto de "punto de fuga" es tomado en su función simbólica; así, el centro de proyección aparente nos sitúa frente al personaje de Mosén Millán y su representación de Paco cuando, en realidad, nos encontramos con puntos de fuga, desviaciones, donde aparece el relato en contrario del antagonista. La lógica proyectiva, entonces, no tiende a desambiguar sino a refutar el relato del cura *in praesentia*., haciendo dialogar ambos puntos de vista. Ver: Lacan, J. (1989): "Del Barroco".



encontramos con un juego donde los niños “iban a la Iglesia llevando pequeños mazos de madera que tenían guardados todo el año para aquel fin. Iban- quién iba a suponerlo- a matar judíos” (33). Los judíos, se suponía, estaban dentro de tres largos maderos y los niños debían imaginar su muerte. Entre otros elementos abyectos de la semana santa⁸, aparece entonces la disolución del cuerpo y, claro está, del sujeto. La iglesia como depósito construye, así, una representación hegemónica de la idea de muerte como castigo y sufrimiento.

La turbación de Paco procedía del hecho de haber visto aquellas imágenes polvorientas y desnarigadas en un desván del templo donde amontonaban los trastos viejos. Había también allí piernas de cristos desprendidas de los cuerpos, estatuas de mártires desnudos y sufrientes. Cabezas de *ecce homos* lacrimosos, paños de verónicas colgados del muro, trípodes hechos con listones de madera que tenían un busto de mujer en lo alto, y que, cubiertos por un manto en forma cónica, se convertían en Nuestra Señora de los Desamparados. (32)

En el fragmento citado, se observa claramente la simbología del sacrificio cristiano. En clave paródica, la muerte se representa como amenaza y se proyecta como elemento indisociable del pecado. El segundo elemento, el olivo, es un símbolo del *statu quo* y del examen de conciencia del cura. Su sequedad está ligada a la pérdida de valores y fe en la iglesia. En la tradición judeo-cristiana, una paloma lleva un ramo de olivo a Noé al finalizar el diluvio al igual que la cruz de Cristo fue realizada en madero de cedro y olivo⁹. No obstante, “en un rincón había un fajo de ramitas de olivo de las que habían sobrado el Domingo de Ramos. Las hojas estaban muy secas, y parecían de metal” (9). El roce que ocasiona la caída de las ya resecas hojas, es provocado por el paso de Mosén Millán y es un claro indicio de su pérdida de fe. Por último, el incienso está ligado al espacio de la sacristía-centro productor ideológico del relato- que completa la red semántica. Este elemento marca el espacio de la interioridad que se resemantiza a partir de la idea de sacrificio. Así, la ofrenda del muerto supone la existencia de un pecador a quien se entrega en sacrificio a la vez que el mismo cura se entrega en las exequias a la alianza con la clase terrateniente. Esa dualidad es lo que marcará la psicología del personaje y se verá profundizada con la llegada de la guerra civil y el triunfo de los fascistas que sacarán a Paco del cargo de alcalde para poner a don Valeriano:

En la Iglesia, Mosén Millán anunció que estaría *El Santísimo* expuesto día y noche, y después protestó ante don Valeriano- al que los señoritos habían hecho alcalde-

⁸ Los oficios tenían nombres tan abyectos como los actos rituales en sí: “*las tinieblas, el sermón de las siete palabras, y del beso de Judas, el de los velos rasgados. [...] Salía Paco de la semana santa como convaleciente de una enfermedad*” (33).

⁹ El olivo, como elemento simbólico, tiene sus fuentes más precisas en la Biblia. Como oposición al olivo seco, se encuentran sus significados en El Eclesiastés (24:14) como símbolo de la sabiduría, la prosperidad (*Isaías* 49:19), la protección (*Macabeos* IV: 19) y el buen augurio (*Génesis* 8:11). Estas variables semánticas claramente no se cumplen en el caso del personaje central.



de que hubieran matado a los seis campesinos sin darles tiempo para confesar.
(81)

De esta forma, la ambigüedad que caracteriza a Mosén Millán se narra no sólo a partir de las simbologías analizadas en este apartado sino también desde el punto de fuga que se da en la inclusión en el espacio interior de la iglesia del relato oral y popular del romance de Paco, así como también de una simbología zoológica de función metonímica.

LA FRONTERA O EL MUERTO QUE HABLA. FORMAS DE LA POIESIS

El segundo punto de fuga está fundado en el diálogo entre discurso escrito y oralidad; como señala MC Porrúa (1989) este elemento es central para comprender el sentido de frontera que se establece en la dialéctica dentro/fuera, aunque también es un claro eco que desvela la doble moral de la iglesia y la clase terrateniente. Nos referimos específicamente al dispositivo lírico del romance de Paco el del molino. El romance no sólo funciona como ruptura del monólogo del cura sino que también es una clara huella generacional. El '27, contra lo que postulan numerosos críticos de la generación, no permanece alejado de la obra narrativa del autor en cuestión. El monaguillo como personaje-bisagra es quien nos da a conocer el romance en esa dualidad que conecta el relato oral y popular del héroe colectivo con el discurso propio del *mea culpa*, característico de la cultura escrita. Es quien entra y sale de la iglesia, quien "oye decir", quien verifica si ha llegado alguien más a la misa. También es por su intermedio que observamos un paralelismo diacrónico que dialoga con el racconto del cura para refutarlo. La analepsis de ese racconto, sin embargo, no clarifica el objetivo del excursus, sino que lo dispersa. El asesinato de Paco no es entendido al final del texto como un sacrificio, cuyos verdugos merecieran tener un castigo. La misa de réquiem supone una moraleja cuya dualidad es mostrar la muerte como ejemplo moralizante del deber ser hegemónico mientras que el romance lo contradice.

Ahi va Paco el del Molino
que ya ha sido sentenciado,
y que llora por su vida
camino del camposanto. (Sender: 4)

La representación de Paco como mártir se verifica en un espacio abierto, de construcción colectiva, opuesto al relato de la ley eclesiástica que hace del muerto un antimodelo. Esa voz popular rompe con el monólogo del cura pues no sólo se observa en el romance sino que se desplaza por su intermedio al espacio del afuera. La estructura polifónica se verá en los personajes también populares, contrarios al saber de la iglesia, cuyos representantes son el pueblo mismo: la clase labriega. Resaltan por sus aspectos ideológicos el padre de Paco, el zapatero y la "curandera" Jerónima, con



espacios específicos como el Carasol y la plaza del agua; volveremos sobre ellos en el siguiente apartado.

El muerto habla por intermedio de las voces que rescatan la memoria acallada de los valores republicanos y esas voces poseen un ritmo recurrente, unas tópicos comunes y un diseño espacial opuesto a la alianza entre la iglesia y la clase terrateniente. En ese espacio eclesiástico que se constituye, paradójicamente, como propiedad privada irrumpe el afuera como un deber de memoria y humanidad. Así, el tiempo marcado de la misa de réquiem es invadido por la intemporalidad de la memoria del muerto. Las voces del afuera gritando, alguien que barre furiosamente con una escoba seca contra las piedras, en oposición al silencio y la ausencia del pueblo en la iglesia, son claro correlato del romance entonado por el monaguillo. Como señala J. Marco (1972)

[...] el autor popular sigue los cauces previstos para el género, sea este el romance, la canción, la copla o la obrilla en prosa, el almanaque, etc. La posibilidad de innovar en las composiciones populares es mínima; de ahí las habituales repeticiones, tópicos, paralelismos. Los temas -y a su vez, los subtemas- permiten solo variaciones la estructura que resultan mínimas, pero el círculo se cierra sobre sí mismo. La posibilidad de descubrir fácilmente las fórmulas de composición de las obras populares, incluidas las folletinescas, se debe a su gran rigidez, a su escasa imaginación compositiva. La válvula creadora se reduce casi siempre a la desorbitación de los efectos (1:49).

El tercer punto de fuga lo constituye la simbología zoológica. Nos referimos a la presencia de dos símbolos ligados a animales; ambos cumplen la función de señalar la dialéctica entre el interior y el exterior. Por un lado, la figura del potro de Paco que entra intempestivamente en la iglesia. Como símbolo de valentía y transgresión, es el elemento metonímico de la presencia del muerto en la iglesia. Por otro, el saltamontes atrapado que, siguiendo la dialéctica de lo interno y lo externo refleja a su vez el paralelismo dado en la transgresión, representado por el potro, y en la contradicción, vista desde el monólogo del cura, de quien siendo libre se encuentra atrapado.

Cerca de la ventana entreabierta un saltamontes atrapado entre las ramitas de un arbusto trataba de escapar, y se agitaba desesperadamente. Más lejos, hacia la plaza, relinchaba un potro. « Ese debe ser- pensó Mosén Millán- el potro de Paco el del Molino, que anda, como siempre, suelto por el pueblo.» El cura seguía pensando que aquel potro, por las calles, era una alusión constante a Paco y al recuerdo de su desdicha. (Sender 9-10)

La dialéctica es clave para comprender las memorias discursivas que se ponen en juego en el relato. En esa relación, la presentación de la muerte será bivalente y dejará al descubierto la necesidad de una construcción colectiva y popular de la memoria.



EL MUNDO ES REDONDO Y RUEDA: EL AFUERA

Con ese tópico refrán refleja el padre de Paco, en el momento de su bautismo, su visión del mundo; es asimismo, el punto de partida del relato monologado del cura. De esta manera, las palabras del padre biológico frente al padre espiritual que representa el cura protagonista, muestran la antítesis evidente. La declamación acerca de que el mundo sea redondo y dinámico -con clara interdiscursividad referida a Galileo- quiebra las perspectivas ideológicas de la clase terrateniente, con la que establece alianza Mosén Millán y marca el espacio de lo popular como el lugar de la axiología positiva. Así, el espacio del afuera es un entorno prototípicamente rural: la aldea, junto a la raya de Lérida, la casa de Paco, el Carasol y el camino al cementerio suponen lugares cuyos personajes se distinguen por un nivel social que se opone al espacio del adentro y, por ende, a la sacristía, al cura y a la clase terrateniente.

El relato en el espacio exterior se concentra en la pluralidad de voces en oposición a la estructura lineal de un monólogo. A nivel ideológico, esa selección implica una forma de concebir la construcción de la memoria desde un punto de vista colectivo. Luego, su núcleo productor de sentido será el Carasol, antítesis de la sacristía. A ese lugar *"iban las mujeres más pobres- generalmente ya viejas-y cosían, hilaban, charlaban de lo que sucedía en el mundo"* (70). Como espacio que condensa las representaciones sociales, el Carasol, junto con la plaza del agua, constituyen lugares de la emergencia de lo popular. Dos personajes resultan clave para su clasificación: por un lado, el de la Jerónima, por otro, el del zapatero.

La Jerónima, versión sinecdócica de lo femenino rural¹⁰, es la encargada de transmitir y poner en circulación los rumores del pueblo. Como su portavoz, representa el reservorio de saberes de lo popular y en ese gesto se enfrenta a los saberes científicos, cuyo portador clave es Mosén Millán. Este enfrentamiento lo podemos observar también en el momento del bautismo.

En cuanto a la Jerónima, ella sabía que el cura no la veía con buenos ojos. A veces la Jerónima, con su oficio y sus habladurías- o *dijendas*, como ella decía-, agitaba un poco las aguas mansas de la aldea. Solía rezar la Jerónima extrañas oraciones para ahuyentar el pedrisco y evitar las inundaciones, y en aquella que terminaba diciendo: *Santo Justo, Santo Fuerte, Santo Inmortal-libranos Señor, de todo mal*, añadía una frase latina que sonaba como una obscenidad, y cuyo verdadero sentido no pudo nunca descifrar el cura. Ella lo hacía inocentemente, y cuando el cura le preguntaba de dónde había sacado aquel latinajo, decía que lo había heredado de su abuela. (19)

¹⁰ Obsérvese que en el espacio de la iglesia no asisten a la misa de réquiem personajes femeninos sino solamente los personajes masculinos ligados a la iglesia católica y a la clase terrateniente con quien establece su alianza.



Como vemos en la cita precedente, estamos frente a la antítesis entre los saberes legitimados, de estatuto científico, y los saberes populares, legitimados por la tradición familiar. La estrategia que permite leer los valores en disputa está dada por la figura de la retorsión¹¹ (Angenot 1982). De esa manera, el campo semántico de lo científico- religioso es reformulado en el campo de lo colectivo popular. Lo mismo sucede con el personaje del padre de Paco, en quien se da la transgresión ya no en el campo de lo tradicional familiar sino en el campo explícitamente político. La frase refranística "el mundo es redondo y rueda", pronunciada por el padre de Paco se enfrenta a la cosmovisión ideológica monárquica, por un lado, y a los bienes de señorío, por otro; aunque también diferencia el rol del padre biológico frente al padre espiritual. Lo mismo sucede con el zapatero, cuya función trasgresora la vemos claramente en el diálogo que establece con el cura a quien "le dijo que sabía de buena tinta que en Madrid el rey se tambaleaba, y que si caía, muchas cosas iba a caer con él" (Sender, *op. cit.*: 56). La iglesia como agente primario de esa unión no permanece ajena. Los cruces, entonces, al darse en el espacio público y exterior, se enfrentan a la iglesia, constituida como espacio de lo privado.

Al ser espacios de sociabilidad, su carácter plural diversifica las versiones biográficas de Paco y llevan justamente a oponer en el hilo del relato aquellas que conectan la frase del padre biológico en el bautismo, ligadas a la transgresión y al cambio en el orden social, con las del cura en la extremaunción; estas últimas son coherentes con aquellas que caracterizan el monólogo de *mea culpa* pues su campo semántico tiene que ver con la representación del muerto en tanto ejemplo moralizante.

AD PERPETUAM REI MEMORIAM

El ensayo de Sender titulado *Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia* (1965) intenta definir el sentido de la tragedia en la narrativa española desde Valle. Afirma la existencia de una "ineptitud española para el cultivo de la tragedia" (116), porque "los españoles hemos perdido ya esa inocencia virtuosa que es necesaria para cultivar la tragedia" (116). Valle-Inclán "pudo haber sido un gran poeta trágico como no lo hemos tenido nunca en España", pero "la menor vacilación en la línea de la inocencia fatal-por el humor, el escepticismo, la ironía del autor-destruyen la tragedia" (116), mostrando que los roles tradicionales son continuamente parodiados a la vez que imposibles de cambiar.

En esa visión escéptica, Mosen Millán es un personaje ambiguo quien, a pesar de sus buenas intenciones, declaradas retóricamente, comprende su rol y lo acepta; de la misma forma que el pueblo lo culpa pero en la praxis se mantiene alejado del centro de poder de la Iglesia católica. Esa ironía trágica desencadena una perspectiva sobre la tensión entre la España progresista y la reaccionaria, donde la axiología positiva

¹¹ La consiste en partir de la posición del adversario para destruirla y llegar a una conclusión contradictoria con aquello mismo que sostiene.



descansa sobre los valores republicanos de la primera. No obstante, la muerte se presenta como el elemento que divide y permite comprender las máximas ideológicas. La problemática reconstrucción de la memoria entra así en escena y la tensión por su apropiación axiológica puede verse nuevamente en el momento iniciático de la estructura en racconto del monólogo del cura. La frase en latin-que no supone un *latinajo*, propio de la Jerónima, con su sufijo peyorativo- marca el cierre del relato aunque, paradójicamente, no cierra su sentido.

La figura legal *ad perpetuam rei memoriam* es la que utiliza el cura en su primer contacto con Paco el del Molino. Ese momento inicial permite conectar las dos versiones biográficas puestas en juego: la que hace del muerto un héroe colectivo y popular y la que lo posiciona como ejemplo de prácticas desleales, homologables a un pecado y que constituyen una traición a la iglesia, a sus valores hegemónicos y que encuentra en la Monarquía y el señorío sus elementos clave. La primera visión se corresponde con el relato eclesiástico y feudal; la otra, con los personajes populares que pueblan los espacios abiertos de socialización colectiva.

La representación del muerto opera, entonces, por su bivalencia constitutiva. No obstante, la misa de réquiem supone la presencia del testigo del cura *ad perpetuam rei memoriam*. Esto significa, como figura cautelar procesual, una medida preparatoria a un juicio posible. Así, la información *ad perpetuam* o *ad perpetuam rei memoriam*, como se le conoció en el derecho antiguo, constituye un anticipo de las medidas preparatorias de juicio. El monólogo del cura opera en el sentido de una defensa probatoria de que se ha obrado acorde con estos valores mientras que las versiones populares que hemos analizado procuran constantemente declarar la culpabilidad del cura.

La clave quizás la encontremos en el momento del bautismo de Paco que posiciona a Mosén Millán como su “padre espiritual” y guía moral, alguien que vela por sus derechos. Pero paradójicamente, el momento de la confesión de Paco impuesto por el cura, hace de su muerte una garantía de justicia y un modelo edificante en sentido moral. Lo mismo sucede con la misa de réquiem ofrecida. Con el perdón de Dios y la caritas del cura protagonista, el espacio de lo privado eclesiástico sinécdoquicamente vuelve a ser el lugar de la ley universal y los caminos de la memoria antes que cerrarse, abren el juego a la Historia. El *Réquiem* de Sender es claro ejemplo de la necesidad de conmemorar y externalizar la muerte para volver a discutir los Fascismos. Al no haber juicio, entonces, la controversia es perpetua; sin embargo, el muerto resiste como su polisémica prueba. Finalmente, y quizás, al revés de Antígona, aquí no se trate de enterrar al muerto sino de hacerlo hablar.

BIBLIOGRAFÍA:

Aldazábal Larrañaga, J., 2003, *Gestos y Símbolos*, Centre de Pastoral litúrgica, Barcelona.

Angenot, M., 1982, *La parole pamphletaire : contribution a la typologie des discours*



modernes, Payot, Paris.

Bachelard, G., 2005, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura económica, México.

Collard, Patrick, 1980, "Las primeras reflexiones de Ramón Sender sobre el realismo", en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, University of Toronto, Toronto.

Frank, J., 1991, *The idea of spatial form*, Rutgers UP, New Jersey.

King, Ch. L., 1954, "Sender's 'Spherical' Philosophy", *PMLA*, Vol. 69, No. 5, pp. 993-999.

Marco, J., 1972, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX. (Una aproximación a los pliegos de cordel)*, Taurus, Madrid, 2 vols.

Porrúa, MaCarmen, 1989, "Tres novelas de la guerra civil", *Cuadernos Hispanoamericanos* 473-474. pp. 45-57.

Sender J. R., 1965, *Valle Inclán y la dificultad de la tragedia*, Gredos, Madrid.

-----, 1996, *Réquiem por un campesino español*, Destino, Barcelona.

Adriana Minardi es licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como docente de la UBA en las cátedras de Literatura española III (Moderna y Contemporánea) de la Facultad de Filosofía y Letras, y Semiología del Ciclo Básico Común. Es miembro de ALED (Asociación latinoamericana de estudios del discurso) y de las Asociaciones Nacional e Internacional de Hispanistas. Actualmente, es becaria doctoral del CONICET y se encuentra finalizando su tesis sobre la problemática de la memoria de la Guerra civil y el Franquismo en la narrativa de Juan Benet. Acaba de publicar *Los mensajes de fin de año de Francisco Franco. Un análisis ideológico-discursivo* en la editorial Biblos.

adrianaminardi@filo.uba.ar