

La inocencia en *Réquiem por un campesino español*, de Ramón J. Sender

The innocence in *Réquiem por un campesino español* by Ramón J. Sender

Autoría:
Hugo Enrique del Castillo Reyes
Universidad Nacional Autónoma de México
hugodelcastillo@filos.unam.mx
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7345-1924>

Citación:
Del Castillo Reyes, Hugo Enrique. «La inocencia en *Réquiem por un campesino español*, de Ramón J. Sender», *Anales de Literatura Española*, n.º 35, 2021, pp. 33-53. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.35.02>

Fecha de recepción: 31-12-2020
Fecha de aceptación: 09-02-2021

© 2021 Hugo Enrique del Castillo Reyes

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



Hugo Enrique DEL CASTILLO REYES

Resumen

Este artículo analiza la novela *Réquiem por un campesino español* (1953), de Ramón J. Sender, a la luz del concepto de inocencia, proveniente de los postulados filosóficos de Sören Kierkegaard y Paul Ricoeur. El objetivo es revisar las diferentes connotaciones de este concepto en la novela para demostrar que se configura como un complejo entramado simbólico representativo del conflicto ideológico entre los personajes principales, y que, a su vez, dicho conflicto, implica al lector. La disertación presenta las nociones teóricas que definen la inocencia para analizar algunas síntesis premonitorias de la trama que la toman en cuenta. Después se analizan acciones y símbolos clave que implican a la inocencia en la vida de Paco el del Molino y el papel de Mosén Millán ante ello. Finalmente, se plantea la lucha simbólica entre el bien y el mal que refleja el estado de inocencia en el lector.

Palabras clave: Sender; inocencia; guerra civil española; posguerra española; angustia; réquiem; novela.

Abstract

This article analyzes the novel *Réquiem por un campesino español* (1953) by Ramón J. Sender, in the light of the concept of innocence, derived from the philosophical postulates of Sören Kierkegaard and Paul Ricoeur. The objective is to observe the different connotations of this concept in the novel to prove that it is configured as a complex symbolic network representing the ideological conflict between the main characters, and that, in turn, said conflict involves the reader. The dissertation presents the theoretical notions that define innocence to analyze some premonitory syntheses of

the plot that involves it. Afterwards, key actions and symbols that imply innocence in the life of Paco el del Molino and the position taken by Mosén Millán are analyzed. Finally, the symbolic fight between good and evil is presented, which reflects the state of innocence in the reader.

Keywords: Sender; innocence; Spanish civil war; Spanish postwar; anguish; requiem; novel.

Introducción

La *inocencia* responde, al menos, a tres significados: el primero, estar libre de culpa, así se usa en el sentido jurídico; el segundo, no tener malicia, actuar sin intención de dañar; y, el tercero, un tipo de ignorancia, ligada a las figuras del *iluso* y el *ingenuo*. Los tres significados se ligan moralmente bajo el mito genético: el *estado de inocencia* es la naturaleza de Adán y Eva antes de comer del árbol de la ciencia del bien y del mal, símbolo del conocimiento, pero también del pudor sexual, es decir, conlleva al pecado original.

El objetivo de este estudio es analizar las diferentes connotaciones de la inocencia en *Réquiem por un campesino español* para demostrar que se configura con una red simbólica que representa el conflicto ideológico entre los personajes principales, el cual también implica al lector. Para ello referiré el sentido filosófico de la inocencia con ideas de Sören Kierkegaard y Paul Ricoeur.

Kierkegaard, en *El concepto de la angustia*, apunta que la Ética «nos prohíbe olvidar que la inocencia solo puede ser suprimida por una culpa [...] Adán perdió la inocencia por medio de la culpa, así la pierde también todo hombre» (1982: 53), pero, además, la narración del Génesis da «la justa explicación de la inocencia. Inocencia es ignorancia. No es en modo alguno el puro ser de lo inmediato, porque es ignorancia» (1982: 55).

Para Kierkegaard, el hombre no está determinado como espíritu en la inocencia, sino que psíquicamente se encuentra unido con su naturalidad: «Esta interpretación está en perfecta concordancia con la de la Biblia, que niega al hombre en estado de inocencia el conocimiento de la diferencia entre el bien y el mal y, por ende, rompe la vara sobre todas las meritorias fantasías católicas» (1982: 59). Este autor también apunta que el estado de inocencia genera angustia: «En este estado hay paz y reposo; pero hay al mismo tiempo otra cosa, que, sin embargo, no es guerra ni agitación, pues no hay nada con que guerrear, ¿Qué es ello? Nada. Pero ¿qué efecto ejerce? Nada. Engendra angustia. Éste es el profundo misterio de la inocencia: que es al mismo tiempo angustia» (1982: 59). Pero caracteriza dicha angustia como una carga ligera: «no es un sufrimiento que no puede conciliarse con la beatitud de la inocencia»

(1982: 60). Lo cual ejemplifica con los niños, en quienes se observa la angustia «como un afán de aventuras, de cosas monstruosas y enigmáticas. [...] Esta angustia es tan esencial al niño, que no quiere verse privado de ella; y si le angustia, también lo encadena con su dulce opresión» (1982: 60).

Ricoeur, en *Finitud y culpabilidad*, determina la imaginación de la inocencia como «la representación de una vida humana que realizaría todas sus posibilidades fundamentales sin distancia alguna entre su destino originario y su manifestación histórica. La inocencia sería la falibilidad sin la culpa, y dicha falibilidad no sería sino fragilidad, debilidad, pero en absoluto degradación» (2004: 162). Este hecho es importante, pues *Réquiem...* mantiene un equilibrio entre mito e historicidad. Ricoeur encuentra irrelevante que solo sea posible representar la inocencia en el mito, lejos de la geografía y la historia del hombre racional, pues lo esencial «consiste en proporcionar un símbolo de lo originario que se trasluce en la degradación y la denuncia como tal; mi inocencia es mi constitución originaria proyectada en una historia fantástica» (2004: 162), puesto que «un mito de caída solo es posible en el contexto de un mito de creación y de inocencia» (2004: 163), por lo cual encontramos razones factibles para que Sender construya un relato simbólico-alegórico vinculado a la inocencia.

Al analizar el mito del Génesis, Ricoeur encuentra un contraste entre la sobria descripción de la inocencia y la detallada enumeración de los males que vienen tras la culpa: «la oposición entre ambos sistemas ontológicos penetra en los demás aspectos de la condición humana» (2004: 390), menciona entonces la vergüenza como la mutación humana de cualquier comunicación, situada ahora bajo el disimulo; el trabajo penoso que hace al hombre hostil con la naturaleza; el dolor de parto que ensombrece la felicidad de tener hijos; la pugna entre la descendencia de la mujer y la de la serpiente, símbolo de una libertad doliente; finalmente, ni la muerte escapa a esta alteración, pues «la maldición no es que el hombre muera (“pues eres barro y volverás al barro”), sino que afronte la muerte con la angustia de su inminencia» (2004: 390). La condición humana es consecuencia de la culpa que acaba con la inocencia, esto se encuentra también en la novela de Sender, como se verá adelante. Sirvan estos juicios teóricos para enmarcar el análisis que se presenta a continuación.

Contorno de la trama en síntesis premonitorias

La novela propone un contraste entre dos líneas argumentales. La primera, en el presente, muestra a Mosén Millán recordando, sentado en su sillón, acción interrumpida por el monaguillo que canta el romance, el mismo cura preguntando si hay gente en la iglesia y, más tarde, la llegada, uno a uno, de los tres enemigos

de Paco; después, el potro entra en la iglesia, lo sacan y comienza la misa. La segunda línea muestra los momentos de la vida de Paco más relevantes para la memoria de Mosén Millán. Este relato paralelo se presenta a través de analepsis cronológicas. Las idas al pasado van de lo remoto a lo cercano, del momento del bautizo, veintiséis años antes, al asesinato, solo un año previo al presente: «los recuerdos del cura se organizan siguiendo un modelo hagiográfico, de tal manera que las secuencias narrativas se aglutinan en torno a la aspiración que mejor define cada etapa de la vida» (Iglesias, 1982: 221).

La trama no muestra sorpresas, hay alusiones que crean el ambiente desolador formado por el nulo apoyo del pueblo al cura y saber que la misa está dedicada a Paco: «El héroe aparece, desde el principio, con su destino consumado, [...] el interés se focaliza en la manera y la causa de la muerte, magnificada por formas complementarias» (Iglesias, 1982: 218). Algunos guiños bordean el contorno de lo ocurrido en el pasado con Paco. Desde el inicio hay referentes con relevancia simbólica. En el segundo párrafo del texto se lee:

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, 1991: 47).¹

El saltamontes simboliza la figura de Paco en el monte de Las Pardinas, la alusión permite identificarlo con lo de *saltar-montes* y la desesperación que lo caracteriza; el romance recuerda este episodio: «...*Lo buscaban en los montes/ pero no lo han encontrado...*» (64).² Luego se pasa a la figura del potro, explícitamente identificado con Paco, el cual adquiere, hacia el final, un relevante valor simbólico, por ser el único allegado a Paco que se presenta en la iglesia; en ese sentido, representa la inocencia, pues su actuar no es alevoso ni dañino, de este hecho se tratará más adelante.

Otro elemento que dibuja el contorno de la trama es el romance que da cuenta del mito alrededor de Paco, quien se ha convertido en un héroe para el pueblo: «Los fragmentos del romance son el contrapunto del relato de Mosén Millán, una visión sintética y desde otra perspectiva. Así cada recuerdo de la vida va potenciado por la presencia de la muerte, que es su etapa final,

1. Todas las citas de *Réquiem...* son de esta edición, por ello, en adelante, sólo referiré el número de página.

2. Minardi apunta que el saltamontes «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» (2010: 185).

perdurable en la memoria del pueblo» (Iglesias, 1982: 218).³ Es importante que el monaguillo cante el romance, pues, al haber presenciado el asesinato, da fe de la distorsión que conlleva el mito: «Lo vio morir, y después de su muerte la gente sacó un romance [...]. Eso de llorar no era verdad, porque el monaguillo vio a Paco, y no lloraba» (47). Sin embargo, el monaguillo no cuestiona la inocencia de Paco, solo recita de forma automática, como el cura cuando reza.⁴

Dentro del recuerdo de Mosén Millán hay algunas alusiones al fin trágico de Paco. Por ejemplo, en su bautizo: «El sacerdote había puesto la crisma en la nuca de Paco, en su tierna nuca que formaba dos arruguitas contra la espalda. Ahora —pensaba— está ya aquella nuca bajo la tierra, polvo en el polvo» (52). Aparte de ser inusual poner la crisma en la nuca (lo normal es en pecho o cabeza),⁵ la memoria del sacerdote equipara el principio de la vida, encarnada por los pliegues en la nuca del bebé, con la muerte, pues visualiza la nuca bajo tierra. Además, agrega la frase «polvo al polvo» que remite al Génesis⁶ y más directamente, a la oración fúnebre de la Iglesia Episcopal: «we commit his body to the ground; earth to earth, ashes to ashes, dust to dust» (*The book of Common Prayer*, 2007: 485). Así, la inocencia del comienzo de la vida de Paco se relaciona con la muerte, como si no hubiera toda una vida en medio de esos dos momentos.

Sucede algo semejante cuando el cura piensa en la Jerónima como una constante contrastante con el breve paso de Paco por el mundo: «...cuando Paquito fue Paco, y salió de quintas, y cuando murió, y cuando Mosén Millán trataba de decir la misa de aniversario, vivía todavía la Jerónima...» (54). También cuando cree que la vida de Paco pudo ser ordinaria: «[...] Parece

3. Serrano apunta que: «frente a la precisión de esa especie de crónica que componen los recuerdos de Mosén Millán, fundada en un orden supuestamente histórico, el canturreo del monaguillo introduce [...] una muy evidente proyección mítica de esos mismos hechos [...]. Esta duplicación del relato introduce una distorsión en la forma de recordar lo ocurrido» (1989: 140). McDermott piensa que: «Los trozos del romance que sugieren desde el principio de una manera elíptica la analogía Paco-Cristo y que anuncian de una manera proléptica su pasión y muerte apuntan a la reconstrucción analéptica de su vida en la crónica narrativa en prosa» (1997: 381).

4. «Cincuenta y un años repitiendo aquellas oraciones habían creado un automatismo que le permitía poner el pensamiento en otra parte sin dejar de rezar» (47). Rodríguez anota que: «Este rezo maquinal, insincero, automático del cura, es una constante ya en su presentación: un personaje cuya apariencia oculta un profundo vacío» (2005: 16).

5. Quizá sea una exageración pensar que esto pueda considerarse un signo fatídico, pero hay otro más claro ese día que acerca el nacimiento con la muerte: «Había varias personas enlutadas y graves. Las mujeres con mantilla o mantón negro. Los hombres con camisa almidonada. En la capilla bautismal la pila sugería misterios antiguos» (50).

6. «Comerás el pan con el sudor de tu rostro hasta que regreses a la tierra de la cual fuiste tomado; porque polvo eres, y al polvo regresarás» (Génesis 3:19, *Biblia Peshitta*, 2006: 4).

que fue ayer cuando lo bauticé”. Pensaba el cura con tristeza que cuando aquellos chicos crecían, se alejaban de la iglesia, pero volvían a acercarse al llegar a la vejez por la amenaza de la muerte. En el caso de Paco la muerte llegó mucho antes que la vejez» (66). Y también cuando el cura acepta su responsabilidad con lo ocurrido: «Yo denuncié el lugar donde Paco se escondía. Yo fui a parlamentar con él. Y ahora...” Abrió los ojos, y vio a los tres hombres sentados enfrente» (91). Los dos primeros ejemplos adelantan información al relacionar vida y muerte como un mecanismo memorístico del sacerdote; el último, muestra que el pasado viene a encarar su presente, representado por los enemigos de Paco.

Aunque la voz narrativa focaliza en el cura, no expone explícitamente si Mosén Millán se piensa inocente con respecto al asesinato de Paco. Esta estrategia construye la paradoja a la que se enfrenta el sacerdote: por un lado, no tiene opción ante las amenazas de los falangistas; por otro, hay pasividad e indiferencia en su actuar. Sin embargo, comenzar la misa a pesar de lo sucedido con el potro, negarse a que los enemigos paguen por ella y dedicar su pensamiento a la vida de Paco, dan a entender que podría estar arrepentido⁷; sin embargo, no puede asegurarse que así sea. Esta ambigüedad es una virtud del texto, pues se abre a la interpretación del lector.

La inocencia de la infancia

Es innegable el valor de inocencia conferido a los niños y más a los bebés. El cura recuerda el bautizo de Paco vinculado a la protección que necesita el niño. De un lado, está la fe católica, representada por el cura y el escapulario; del otro, las tradiciones *paganas*, por la Jerónima y el amuleto en forma de cruz hecho con una llave y un clavo⁸. Cuando otorga el escapulario: «Miraba el cura al niño sin dejar de rezar: *ad perpetuam rei memoriam*. El niño parecía darse cuenta de que era el centro de aquella celebración, y sonreía dormido. Mosén Millán se apartaba pensando: ¿De qué puede sonreír?» (50). La frase latina significa «para que conste en lo sucesivo», el cura se proclama padre espiritual del niño con esta fórmula jurídica.⁹ Sin embargo, su pregunta denota incredulidad, parece exigir una razón para la sonrisa del bebé: ¿de qué sonríe si

7. Para una lectura interpretativa del texto en este sentido véase Mainer, 1989.

8. La llave abre puertas, el clavo sella o ancla objetos, ambos *entran*, la primera en una cerradura, el segundo en cualquier superficie que pueda vencer su filo y la fuerza con la que se meta; en ese sentido, ambos son penetrantes y fálcos. Para un análisis detallado de la confrontación entre culturas en *Réquiem...*, véase Bonet, 1982.

9. Sobre este tópico puede consultarse Minardi, 2010.

no entiende lo que pasa a su alrededor? La inocencia, simbolizada por la sonrisa sin una razón aparente, queda patente. También la reacción del cura ante ello.

Poco después, al sospechar la presencia del amuleto, el cura recomienda «alejar del niño las supersticiones, que son cosa del demonio, y que podrían dañarle el día de mañana. Añadió que el chico sería tal vez un nuevo Saulo para la Cristiandad» (54). Saulo es el nombre con que se conoce a San Pablo previo a su conversión, tras revelársele Cristo en una visión para preguntarle por qué lo persigue, pues se dedicaba a perseguir y castigar a quien profesa la fe cristiana.¹⁰ Aunque el cura se refiere a los valores positivos de esta figura, en el plano simbólico, decir Saulo hace referencia al actuar social de Paco, pues va contra el beneficio eclesiástico, es decir, su actuar en pro de la justicia social; esto lo despoja de su inocencia, como se ve más adelante. Finalmente, al descubrir el amuleto: «Repitió que el pequeño Paco, aunque fuera un día mayoral de labranza, era hijo espiritual suyo, y debía cuidar de su alma» (54).¹¹ Esto lleva a reflexionar la responsabilidad que asume Millán y si en realidad, tras terminar el relato, podría asegurar que cuidó de su alma.

Otro suceso, vinculado a la inocencia en la infancia, se da cuando Paco busca la igualdad de circunstancias para todos los seres:

Paco andaba por entonces muy atareado tratando de convencer al perro de que el gato de la casa tenía también derecho a la vida. El perro no lo entendía así, y el pobre gato tuvo que escapar al campo. Cuando Paco quiso recuperarlo, su padre le dijo que era inútil porque las alimañas salvajes lo habrían matado ya (56).

No entender la naturaleza animal es un acto inocente, intentar convencer al perro, un acto falto de malicia que revela la preocupación del niño. El trágico final del gato es su primer contacto con la muerte y la injusticia. El texto agrega: «Los búhos no suelen tolerar que haya en el campo otros animales que puedan ver en la oscuridad, como ellos. Perseguían a los gatos, los mataban y se los comían. Desde que supo eso, la noche era para Paco misteriosa y temible» (56). Estas alusiones tienen carácter simbólico: los búhos actúan por una envidia funcional. Si otro animal es cazador nocturno hay menos oportunidad de alimentarse, por tanto, deben eliminarlo. Este esquema sale de

10. Trippett ya hizo énfasis en ello: «Saulo dejó el judaísmo y se hizo cristiano. Paco abandonaría los valores de Mosén Millán para forjar los suyos propios, enfrentados con los de la Iglesia. Todo sugiere que los valores de Paco eran verdaderamente cristianos, aunque Mosén Millán era tan ciego a ellos como se supone que lo eran los judíos a Jesucristo» (1995: 233).

11. Mañá & Esteve anotan que el cura «olvida que en su afán de cuidado espiritual le retiró el amuleto que colocara la Jerónima para librarlo de “saña de hierro”, de muerte violenta» (1992: 173), precisamente la forma en que muere el personaje.

la cadena alimenticia usual (el grande se come al chico por necesidad), resulta una alegoría del poder capitalista y la propiedad privada explotada en beneficio de los nobles. Los enemigos de Paco creen que «ve en la obscuridad», entonces deben eliminarlo para que no se afecten sus intereses individuales. La noche es el ámbito que ofrece a Paco el peligro de sus depredadores, su angustia está justificada y su inocencia, en juego.

El siguiente elemento se cifra en el revólver que Paco quita a otros niños: «—¿Para qué quieres ese revólver, Paco? ¿A quién quieres matar? / —A nadie. Añadió que lo llevaba para evitar que lo usaran otros chicos peores que él. Este subterfugio asombró al cura» (56). El niño es incapaz de dañar, como define la inocencia, y excede en ello, pues desea evitar que otros hagan daño. Esta actitud es congruente con su búsqueda del bien común, incluso frente a la muerte, como se ve más adelante.

Al prepararse Paco para la primera comunión, hay otras alusiones a la inocencia. La primera se refiere a su vínculo con la sexualidad:

...Mosén Millán le enseñaba a hacer examen de conciencia desde el primer mandamiento hasta el décimo. Al llegar al sexto, el sacerdote vaciló un momento, y dijo, por fin:

—Pásalo por alto, porque tú no tienes pecados de esa clase todavía.

Paco estuvo cavilando, y supuso que debía referirse a la relación entre hombres y mujeres (58).

Ese mandamiento, «No cometerás actos impuros», denota la inocencia de Paco, pues, en su ignorancia infantil, solo distingue los que imagina entre hombre y mujer. Más adelante, el despertar sexual es relevante para el relato.

Otra alusión se cifra en Semana Santa. La narración focaliza en la experiencia de Paco como monaguillo. Desde allí se construye un cuadro costumbrista de los rituales, pero se vuelve a la impresión causada en la sensibilidad del niño:

En la época de Semana Santa [Paco] descubrió grandes cosas. [...] En las sombras de la iglesia aquel lugar silencioso e iluminado, con las escaleras llenas de candelabros y cirios encendidos, daba a Paco una impresión de misterio. [...] Paco tenía sensaciones contradictorias muy fuertes. [...] Paco miraba y oía todo aquello asombrado. [...] 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. [...] Salía Paco de la Semana Santa como convaleciente de una enfermedad (59-60).

La fuerte impresión es propia de su inocencia, presenciar los rituales le afecta, incluso físicamente, con ello, Paco comienza a alejarse de la fe. Poco después, varios sucesos significarán una simbólica pérdida de inocencia, como se ve a continuación.

La inocencia perdida

El suceso de la extremaunción en las cuevas es el más importante en la vida de Paco, pues influye en su ideología. Para Iglesias «El impulso principal del héroe corresponde [...] a su orientación social, [...] es el que explica su muerte. En este sentido los motivos estrictamente necesarios comienzan con la extremaunción del pobre de las cuevas, todo lo demás es preparación o consecuencia de esta acción central» (1982: 222). Negre apunta que «El hecho impresiona profundamente a Paco, de tal manera que va a actuar como un *descenso a los infiernos* iniciático, que altera el devenir personal de Paco» (1985: 121). La impresión del niño se vincula a la muerte, pero le afecta más atestiguar la pobreza extrema. MacDermott anota que: «El espectáculo de la miseria ajena despierta la piedad en el niño, su sentido de la justicia, y le encamina a una vida de acción social [...] cuando el niño mira las estrellas fuera de las cuevas no ve la luz divina sino una iluminación humana: su idealismo es de este mundo y camina por una tierra desigual» (1997: 383). Cuando los personajes dialogan se presenta el ánimo inocente del niño, pues quiere ayudar a esa gente, pero la respuesta del sacerdote está entre subir los hombros, cruzar los brazos y argüir un plan divino: «[...] hay cosas peores que la pobreza. Son desgraciados por otras razones./ El monaguillo veía que el sacerdote contestaba con desgana. [...] / —Se está muriendo porque no puede respirar. Y ahora nos vamos, y se queda allí solo» (61). La insistencia de Paco es notable, el cura actúa indiferente, con actitud condescendiente:

...queriendo cortar el diálogo aseguró que de un momento a otro el agonizante moriría y subiría al cielo donde sería feliz. El chico miró las estrellas. [...]
—¿Por qué no va a verlo nadie, Mosén Millán?
—¿Qué importa eso, Paco? El que se muere, rico o pobre, siempre está solo, aunque vayan los demás a verlo. La vida es así y Dios que la ha hecho sabe por qué (62).

El cura contesta para zanjar la cuestión y disuadir al niño de entender el abandono del hombre. Paco apenas atiende la respuesta, mira las estrellas, pero insiste, no se conforma con ello: la inocencia parece desdibujarse. El sacerdote apela al misterio de la voluntad divina, quizá usado en su fuero personal para evitar conflictos mayores. Esto se refuerza cuando Paco propone usar el nombre del cura para que otros vayan con el moribundo: «El cura le advirtió que lo mejor que podía hacer era ir a su casa. Cuando Dios permite la pobreza y el dolor —dijo— es por algo./ —¿Qué puedes hacer tu? —añadió—. Esas cuevas que has visto son miserables, pero las hay peores en otros pueblos» (63). El cura agrega a su argumento una escala de miseria para minimizar la vivencia del niño. La frialdad de este discurso no es ajena a Paco y le parece insuficiente:

Frente al deseo de Paco de cambiar la situación injusta, consecuencia del descubrimiento de la pobreza, Mosén Millán manifiesta un gran conformismo, asentado, al parecer, en su esquema religioso [...] la aspiración de Paco y los suyos chocará con una orientación social providencialista, en la que el orden debe ser respetado, aunque se trate de una situación injusta legalizada por una tradición secular (Iglesias, 1982: 224 y 225).

Cuando el niño cuenta lo ocurrido a sus padres, menciona al hijo presidiario del moribundo: «...pero que no era culpa del padre./—Ni del hijo tampoco./ Paco estuvo esperando que el padre dijera algo más, pero se puso a hablar de otras cosas» (63). El padre de Paco confiere inocencia a ambos personajes; sugiere que el hijo está preso por error o injusticia, este guiño a la inocencia se acompaña de la ambigüedad, pues no se explica más. Este episodio marca la vida del niño para convertirlo en Paco el del Molino:

Pensaba que aquella visita de Paco a la cueva influyó mucho en todo lo que había de sucederle después. «Y vino conmigo. Yo lo llevé», añadía un poco perplejo [...] «Parece que era ayer cuando tomó la primera comunión.» Poco después el chico se puso a crecer, y en tres o cuatro años se hizo casi tan grande como su padre. La gente, que hasta entonces lo llamaba Paquito, comenzó a llamarlo Paco el del Molino (64).

Paco se aleja de Mosén Millán y, casi de inmediato, se relata la exhibición de Paco *en cueros* frente a las mujeres del lavadero. La contigüidad relaciona estos hechos: el alejarse del religioso es proporcional a encontrar la «alegría primitiva»¹² del escarceo sexual: «Poco a poco se fue alejando el muchacho de Mosén Millán. [...] Paco el del Molino fue una tarde allí a nadar, y durante más de dos horas se exhibió a gusto entre las bromas de las lavanderas» (65). Tras concatenarse estos elementos, se exponen los intereses ideológicos de Paco a través de una conversación con su padre. El joven muestra interés en la renta que pagan al duque, quien nunca se aparece por el pueblo: «Paco creía que aquello no era cabal» (65). El padre invita a preguntarle a Mosén Millán, pues es amigo del administrador del duque (Valeriano). El joven, obediente, recibe esta respuesta:

—¿Qué te importa a ti eso, Paco?

Paco se atrevió a decirle [...] que había gente en el pueblo que vivía peor que los animales, y que se podía hacer algo para remediar aquella miseria.

—¿Qué miseria? —dijo Mosén Millán—. Todavía hay más miseria en otras partes que aquí.

12. «Sus gritos, sus risas y las frases que cambiaban con los mozos mientras en la alta torre crotoraban las cigüeñas, revelaban una alegría primitiva» (65).

Luego le reprendió ásperamente por ir a nadar a la plaza del agua delante de las lavanderas. En eso Paco tuvo que callarse (66).

Así quedan vinculados el ideal social con la sexualidad, esto apunta a la pérdida simbólica de la inocencia, a menos a ojos de la fe católica. El cura usa el despertar erótico para recriminar su afán de justicia y vuelve al viejo argumento para minimizar la miseria del pueblo. La inocencia puede verse, por un lado, en la ignorancia e ingenuidad que encuentra el sacerdote en las ideas de Paco; por otro, en el exhibirse, pues le reclama el pudor que debe guardar. Estas posturas construyen el conflicto entre los personajes y dan pauta para analizar la siguiente etapa en la vida del campesino.

La inocencia en la adultez

El primer elemento de inocencia en esta etapa se da cuando existe la posibilidad de que Paco deba unirse al ejército por las quintas: «La madre de Paco habló con el cura, y éste aconsejó pedir el favor a Dios y merecerlo con actos edificantes. La madre propuso a su hijo que al llegar la Semana Santa fuera en la procesión del Viernes con un hábito de penitente [...]. Paco se negó» (67). Queda abierto a interpretar si se niega por la impresión del pasado o por su ideología, pero, simbólicamente, implica negarse a cargar una culpa que no es suya, por tanto, saberse inocente.

Otro elemento vinculado a la inocencia se aprecia cuando Paco desarma un par de guardias y se queda con los fusiles. Mosén Millán lo reprende y vuelve al tema de las cuevas: «—En lugar de traer Guardia Civil, se podían quitar las cuevas, Mosén Millán./ —Iluso. Eres un iluso» (69). El cura llama a Paco con ese apelativo, pues encuentra su ideal de justicia social una inocentada y un absurdo, sabe que enfrenta un sistema social íntimamente vinculado con las prácticas eclesiásticas. Quizá puede ser ingenuo que Paco enfrente las ideas de la vieja guardia y las tradiciones arraigadas. Sin embargo, sus convicciones van más allá de estos razonamientos.¹³ En el diálogo con don Valeriano, se sabe que Paco está a favor de las nuevas leyes para acabar con los privilegios de la

13. Cercano a este punto, el narrador caracteriza la relación de Paco con su futura esposa como algo inocente, sin ningún arrebato: «No se casó Paco a ciegas, como otros mozos, en una explosión temprana de deseo. Las cosas se hicieron despacio y bien» (67). Durante la boda y con las elecciones locales, hay guiños a la inestabilidad de la monarquía y los grupos de izquierda ganando algo de poder; para ver las relaciones que plantea *Réquiem*... con los acontecimientos históricos, véase el artículo de Serrano (1989), quien cree que «En *Réquiem* la guerra civil española desaparece literalmente, se difumina como acontecimiento político o social de la historia contemporánea para quedar convertida en un mero enfrentamiento moral, en el que sin embargo pagan Justos por Pecadores» (146).

nobleza, pero Mosén Millán no puede estar de acuerdo con ello e, incluso, se martiriza a sí mismo:

A veces el cura parecía tratar de entender a Paco, pero de pronto comenzaba a hablar de la falta de respeto de la población y de su propio martirio. Sus discusiones con Paco siempre acababan en eso: en ofrecerse como víctima propiciatoria. Paco reía:

—Pero si nadie quiere matarle, Mosén Millán.

La risa de Paco ponía al cura frenético, y dominaba sus nervios con dificultad (85).

Otro punto importante se encuentra en el carasol, lugar donde se crea el mito de Paco; allí se exageran las noticias con un referente real mínimo, por ejemplo: «Decían que Paco había dicho al cura: “A los reyes, a los duques y a los curas los vamos a pasar a cuchillo, como a los cerdos por San Martín”» (79), «En el carasol se decía que Paco había amenazado a don Valeriano. Atribuían a Paco todas las arrogancias y desplantes a los que no se atrevían los demás» (80) y «En el carasol se decía que, con el arriendo de pastos, cuyo dinero iba al municipio, se hacían planes para mejorar la vida de la aldea. Bendecían a Paco el del Molino, y el elogio más frecuente entre aquellas viejecillas del carasol era decir que *los tenía bien puestos*» (83). La elaboración ficcional de la voz colectiva hace crecer a Paco como héroe, lo que culmina en el romance popular.¹⁴ Cuando los invasores del pueblo ametrallan el lugar, creen silenciar al pueblo y se explicita el derramamiento de sangre inocente, lo cual anticipa el destino de Paco, pues se asesina sin un delito o una culpa de por medio.

Paco es de los primeros en ser buscado por su fama en el carasol, sólo puede esconderse. El cura no sabe el paradero de Paco, por tanto, tiene oportunidad de no inmiscuirse en el asunto. Sin embargo, desea tener poder sobre la situación:

Por uno de esos movimientos en los que la amistad tiene a veces necesidad de mostrarse meritoria, Mosén Millán dio la impresión de que sabía dónde estaba escondido Paco. [...] La ironía de la vida quiso que el padre de Paco cayera en aquella trampa. [...] A lo largo de la conversación el padre de Paco reveló el escondite del hijo [...] «Ah —se dijo—, más valdría que no me lo hubiera dicho [...]» Mosén Millán tenía miedo, y no sabía concretamente de qué (88).¹⁵

14. «Este romance, recordado casi siempre por el monaguillo, desempeña en el primer plano de la narración un papel coral: es la voz colectiva de la aldea, de los amigos de Paco ausentes de la iglesia» (Mañá & Esteve, 1992: 166).

15. Véase Tripett (1995) para un análisis detallado de esta actitud del cura.

Con la información y, por tanto, el poder, Mosén Millán decidirá el destino de Paco. Cuando le exigen el paradero, el cura reflexiona: «Quizá de aquella respuesta dependiera la vida de Paco. Lo quería mucho, pero sus afectos no eran por el hombre en sí mismo, sino por Dios. Era el suyo un cariño por encima de la muerte y la vida» (90). El cura escala su decisión a una dimensión divina.¹⁶ Si debe elegir entre hombre y Dios, no tiene dudas de que irá por el segundo; pero ¿en realidad es una situación de este alcance? El enunciado final del fragmento citado deja ambiguo si el objeto de su cariño es Paco o Dios. Esta circunstancia genera incertidumbre sobre el sentir del cura. Si el cariño es por Paco y va más allá de la vida y la muerte, entonces no importa que muera por su delación. Por tanto, no siente culpa. Si el cariño es hacia Dios, el cura está cuidando los intereses eclesiásticos: ¿una supuesta *paz*? ¿la riqueza del duque? Esta incertidumbre es una constante, incluso hacia el final de la vida de Paco, como se ve en el siguiente apartado.

La inocencia en la muerte

Los elementos vinculados a la inocencia se intensifican conforme se acerca el asesinato de Paco. El cura revela el escondite y hace prometer al «centurión» que no matará a Paco y lo juzgará conforme a la ley. Paco se defiende a disparos desde su escondite. Entonces llevan al cura para pedirle entregarse. Al reconocer a su amigo, Paco quiere saber si ha matado a alguien, necesita saberse inocente.

—¿Maté ayer a alguno de los que venían a buscarme?

—No.

—¿A ninguno? ¿Está seguro?

—Que Dios me castigue si miento. A nadie.

Esto parecía mejorar las condiciones (93).

Además de un sentir moral, Paco necesita saber que no violó la ley, pues no es un delincuente; no haber asesinado lo deja tranquilo. Sin embargo, el semblante que aprecia el cura indica lo contrario a ser inocente: «Andaba Paco cojeando mucho, y aquella cojera y la barba de quince días que le ensombrecía el rostro

16. Maña & Esteve anotan que el cura «acepta resignadamente en nombre de Dios una situación injusta y, cuando llega el momento crucial, no tiene fuerza para oponerse a la inercia de la historia y se pone del lado del poder tradicional: sus protestas ante la represión son débiles y acaba denunciando a Paco, lo que le apartará del pueblo con el que se sentía unido» (1992: 175); «es él quien ha abandonado al pueblo al intentar sublimar la compasión humana y sentirla sólo por amor de Dios, negándose a sí mismo la posibilidad de la cordialidad humana» (173).

le daban una apariencia diferente. Viéndolo Mosén Millán le encontraba un aire culpable» (94).

Poco después, Mosén Millán va al cementerio para confesar y dar la extremaunción a los condenados. Es relevante el diálogo que tiene con Paco en plena confesión:

—¿Por qué me matan? ¿Qué he hecho yo? Nosotros no hemos matado a nadie. Diga usted que yo no he hecho nada. Usted sabe que soy inocente, que somos inocentes los tres.

—Sí, hijo. Todos sois inocentes; pero, ¿qué puedo hacer yo?

—Si me matan por haberme defendido en las Pardinas, bien. Pero los otros dos no han hecho nada (95).

Paco se asume inocente,¹⁷ no entiende cómo llegó ante su inminente asesinato, su preocupación por los otros condenados es explícita al exclamar su inocencia; la compasión del personaje busca el bien común siempre. El sacerdote recurre a su vieja retórica: «—A veces, hijo mío, Dios permite que muera un inocente. Lo permitió de su propio Hijo, que era más inocente que vosotros tres./ Paco, al oír estas palabras, se quedó paralizado y mudo» (95). Se explicita la equiparación con Jesús: Paco es un mártir, asesinado a pesar de su inocencia: «la razón por la que Sender iguala a Jesucristo y Paco el campesino es retórica, y la intención es claramente provocativa [...] su intención es estimular e inquietar a los lectores» (Trippett, 1995: 232).¹⁸ El cura piensa que Paco es «menos inocente» que Jesús, como con la miseria, apela a una escala de la inocencia; parece decir: «si Dios permitió que su hijo, más inocente que tú, fuera asesinado, lo permitirá contigo y yo también», esto lo piensa quien se proclamó padre espiritual y cuidador del alma de Paco.¹⁹ Cuando el cura le pide arrepentirse de sus pecados por seguir con el trámite ritual de la confesión, Paco no entiende la solicitud:

—¿Te arrepientes de tus pecados?

Paco no lo entendía. Era la primera expresión del cura que no entendía. Cuando el sacerdote repitió por cuarta vez, mecánicamente, la pregunta, Paco respondió que sí con la cabeza. En aquel momento Mosén Millán alzó la mano, y dijo: *Ego te absolvo in...*

17. Esto contrasta con el hombre confesado antes que Paco, desesperado sólo dice «Yo me acuso, padre... Yo me acuso, padre...» (95).

18. Para un detallado análisis de las referencias que asemejan a Paco con Cristo, véase Negre, 1985.

19. Trippett apunta que «en términos simples si la inocencia de Jesucristo no fuera suficiente para que Dios todopoderoso interviniera a su favor cuando su vida estaba en juego, ¿con qué autoridad podría esperarse que un humilde ministro de su Iglesia interviniera en asuntos como la injusticia de las cuevas? [...] su postura teológica tiene sustancia. Sus argumentos no son triviales, sean cualesquiera los motivos de Sender al proponerlos en boca de Mosén Millán» (1995: 227 y 228).

Al oír estas palabras dos hombres tomaron a Paco por los brazos y lo llevaron al muro donde estaban ya los otros. Paco gritó:

— ¿Por qué matan a estos otros? Ellos no han hecho nada.

Uno de ellos vivía en una cueva, como aquel a quien un día llevaron la unción (96).

La escena implica angustia, a Paco se le pide terminar un ritual que no entiende, pues no siente culpa, por el contrario, se sabe inocente. Hasta cuatro veces debe hacerse la pregunta para que Paco asienta con la cabeza, pero se niega a morir. Este asesinato injusto de un inocente debe gozar de una espectacularidad ejemplar: tras los primeros disparos no cae, sino que corre hacia el coche donde está el sacerdote, ensangrentándolo todo, para gritar: «Mosén Millán, usted me conoce» y al alejarlo sus verdugos, vuelve a hacerlo: «Pregunten a Mosén Millán; él me conoce» (96). Tras dos o tres tiros más «Siguió un silencio en el cual todavía susurraba Paco: “Él me denunció..., Mosén Millán, Mosén Millán”» (96). El primer impulso de Paco es creer que su amistad con el cura puede ayudarlo, pedir que le pregunten, pregonar que lo conoce; pero, antes de morir, en su pensamiento, solo está la certeza, no el reclamo, sino la sentencia verdadera: «él me denunció». Al volver al pueblo aparece el único referente explícito de culpa en el cura: «Pensando Mosén Millán en los campesinos muertos, en las pobres mujeres del carasol, sentía una especie de desdén involuntario, que al mismo tiempo le hacía avergonzarse y sentirse culpable» (97). Y aunque pudiera incluirse en «los campesinos muertos», salta a la vista que no se mencione explícitamente a Paco, lo cual acrecienta la ambigüedad ya expuesta.

En la confesión el cura otorga su perdón a Paco. ¿De qué?, ¿qué debe perdonar Mosén Millán a Paco? Esta interrogante se refuerza cuando el sacerdote piensa: «Yo lo bauticé, yo le di la unción. Al menos —Dios lo perdone— nació, vivió y murió dentro de los ámbitos de la Santa Madre Iglesia» (97). Mosén Millán desea protagonismo: gracias a él, su padre espiritual, Paco vivió en la fe católica, menciona el bautismo y la unción haciendo uso nuevamente de esa síntesis que equipara vida y muerte, pero también le dio la primera comunión, el matrimonio y el perdón de la confesión el día de su asesinato; el trámite religioso estuvo en sus manos, por ello, no le queda sino conferir el acto de perdón a la divinidad: «Dios lo perdone», porque el perdón que él otorgó no tiene sentido, fue dar final a un ritual mecánico, como sus rezos. Relegar el perdón a Dios lleva a otra pregunta: ¿qué debe perdonarle Dios a Paco? Se puede pensar que el movimiento es contrario: Paco tendría que perdonar al cura por haberlo delatado y entregado a sus asesinos, como Cristo hace con

Judas;²⁰ y reclamarle su abandono, como cuando Jesús lo hace en la Cruz con el «Dios mío, Dios mío ¿por qué me has abandonado?». Por ello estamos de acuerdo cuando Serrano apunta:

Paco obra [...] por caridad o justicia, no por adscripción a una ideología política o a un credo revolucionario [...] se va revelando a lo largo de la obra como el portador de valores auténticamente cristianos, frente a un cura que no practica más que las formas externas y convencionales de su religión y acaba por verse finalmente asimilado, por su traición final, a un Judas lleno de remordimiento (1989: 147).²¹

Lo único que queda del mártir, además del romance, el pañuelo y el reloj que Mosén Millán nunca entregó a la familia, es la presencia de su potro en la Iglesia para hacerles pasar un mal rato a sus enemigos, entre los que, quizá, deba incluirse a Mosén Millán, quien no pagó la misa de Réquiem, sino que la va a oficiar.²²

La lucha final entre el bien y el mal

Para finalizar, se analiza un elemento relacionado con la inocencia planteado como un efecto en el lector, construido a partir del potro que irrumpe en la iglesia. El animal representa la presencia de su dueño y «simboliza la vigencia de las ideas defendidas por Paco, así como el hecho de que la muerte de Paco no ha sido olvidada por el pueblo» (Negre, 1985: 131). Pero hay varios referentes que revisten este hecho de una dualidad ambigua, los cuales se exponen a continuación.

20. Iglesias advirtió esto e identificó la referencia simbólica en las monedas «entre los tres le ofrecen a M. Millán treinta pesetas, número clave para entender el papel que se le ha asignado en la muerte del justo, aunque no se pronuncie el nombre del traidor arquetípico, Judas» (1982: 231).

21. Este juicio es compartido por Mañá & Esteve: «Si hay expiación, hay culpa. Mosén Millán nos dice (y le dice a Paco) que es inocente. ¿De qué culpa se trata entonces? El buceo de Mosén Millán en sus recuerdos no es otra cosa que el examen de conciencia de un hombre perplejo ante un sentimiento de culpa que intenta justificar acogiéndose al cumplimiento de unas formalidades rituales» (1992: 165). Aunque nosotros no creemos que se pueda hablar de la culpa directamente vinculada a ser responsable de la muerte de Paco.

22. Estamos de acuerdo con Trippett en que: «El cura es una figura provocadora e inquietante. Bienintencionado, humano y débil [...]. A través de Mosén Millán, Sender ilumina el más terrible de todos los males, el que no yace exclusivamente en el centurión, ni en la Iglesia ni en las acciones de ningún grupo en concreto, sino dentro de los procesos mentales de un individuo muy corriente, cuyas debilidades y flaquezas muchos lectores bien podrían reconocer en sí mismos. Bajo gran presión desde fuera y alguna desde dentro, se desploma» (1995: 236).

La presencia del potro da circularidad al relato, pues al empezar la obra, se menciona el relincho del animal y se explicita que: «El cura seguía pensando que aquel potro, por las calles, era una alusión constante a Paco y al recuerdo de su desdicha» (47). Hacia el final de la narración se refuerza lo postulado y se agrega información sobre el destino de la familia de Paco: «volvieron para decir que no era una mula, sino el potro de Paco el del Molino, que solía andar suelto por el pueblo. Todo el mundo sabía que el padre de Paco estaba enfermo, y las mujeres de la casa, medio locas» (91 y 92). El hecho es escandaloso para los enemigos de Paco y el cura. Al saber que la puerta está cerrada, Valeriano califica aquello de «maula», «malquerencia» y «sacrilegio», incluso sugiere que el templo debe consagrarse de nuevo; Cástulo responsabiliza a la Jerónima (92), quien, como se expuso, se vincula al pensamiento mágico *paganos*; aunado a ello, se menciona que: «Las mujeres del carasol, si el carasol existiera, tendrían un buen tema de conversación» (92).

Lo más relevante viene cuando, mientras los enemigos de Paco y el monaguillo tratan de sacar al potro, el narrador focaliza en algunas figuras simbólicas. Iglesias anota que la irrupción del potro en el lugar sagrado: «provoca un simulacro de lucha, parodia burlesca entre el bien y el mal, sugerida por la alusión a las imágenes de los santos, en la que los tres ricos realizan una operación de limpieza, como un año antes los señoritos en la población» (1982: 232). El texto muestra: «En una verja —la de la capilla del Cristo— un diablo de forja parecía hacer guiños. San Juan en su hornacina alzaba el dedo y mostraba la rodilla desnuda y femenina». (92) Este santo, San Juan Bautista, es el único profeta que señaló a Cristo en persona; el dedo alzado simboliza la eternidad del reino de Cristo, esta interpretación pasó al habla popular mediante el dicho: «...cuando San Juan baje el dedo», usado para caracterizar algo que no tiene fin. Puede pensarse, entonces, que la lucha del bien y el mal es infinita, en el relato de Sender representada por el potro y los hombres, pero ¿quién representa a quién?

La novela equipara a Paco con la figura de Cristo, pero Paco no es Cristo. El mismo Mosén Millán se lo deja claro antes de morir. Así, el potro tampoco es Paco. Está claro que las acciones de los enemigos de Paco pueden ubicarse dentro de lo «malo», pero para ellos (los búhos) el «malo» es Paco (el gato). Con el actuar del cura no hay certeza y, en esta escena, se confirma, pues no participa de la lucha, solo: «hizo un gesto de fatiga, y les pidió que sacaran el animal del templo» (92). Entonces, la cuestión no es tan sencilla. La novela problematiza el maniqueísmo del «bien» y el «mal» al complicar discernir uno del otro. Dicha cuestión se complica un poco más con lo que sigue, por ello no estamos de acuerdo con Trippett cuando afirma que: «el enorme peso del

sentimiento procedente de los mitos y símbolos del relato indica una simple categorización del bien y el mal» (1995: 235).

El hecho del potro en la iglesia podría pasar desapercibido, pero se le reviste de una serie de circunstancias que lo señalan como un hecho clave, entre ellas, la «idea feliz» de Cástulo: «Abran las hojas de la puerta como se hace para las procesiones. Así verá el animal que tiene la salida franca» (92). Las puertas de la iglesia no se abren así por cualquier circunstancia, esto se reserva para los ritos colectivos; abrir de par en par las puertas grandes de la iglesia tiene connotaciones simbólicas: indica un ritual necesario. Finalmente hay una última construcción simbólica que solicita la interpretación del lector:

Cuando las grandes hojas estuvieron abiertas el potro miró extrañado aquel torrente de luz. Al fondo del atrio se veía la plaza de la aldea, desierta, con una casa pintada de amarillo, otra encalada, con cenefas azules. Por fin convencido el animal de que aquel no era su sitio, se marchó. El monaguillo recitaba todavía entre dientes:

*...las cotovías se paran
en la cruz del camposanto.*

Cerraron las puertas, y el templo volvió a quedar en sombras. San Miguel con su brazo desnudo alzaba la espada sobre el dragón (92 y 93).

Hay varios elementos a analizar en estas líneas. Primero, la cuestión de la luz y la obscuridad: el texto se encarga de crear una contrastante línea divisoria entre la luz de afuera, que lleva a la plaza y a las casas, es decir, al pueblo; y la oscuridad, las sombras del edificio cerrado de la iglesia; la lógica simbólica más simple diría que la oscuridad es el mal y la luz, el bien. Segundo, el animal se convence de que la iglesia no es su sitio, como si hubiera dudado en quedarse: si el potro representa a Paco, simbólicamente, lo vemos convencerse de ir con el pueblo y abandonar la religión, la iglesia. Tercero, cuando el potro sale, el monaguillo recita dos versos del romance, los cuales aluden, en primer lugar, a las cotovías, un tipo de alondra que aparece sólo en otra ocasión en la novela: cuando Paco habla con Águeda.²³ Por tanto, su mención puede representar la relación entre estos personajes, pero también el ciclo de la labor agricultora, pues su aparición en el campo significa que comenzará el florecimiento de la aliaga, una planta que se aprovecha como pienso para los animales. En segundo lugar, el segundo verso menciona la cruz del camposanto erigida en la tumba de Paco. Así se relaciona la muerte de Paco con la continuación del ciclo y el amor a su esposa; la cruz refuerza la ligadura del personaje con Cristo.

23. «—Has visto ya las cotovías?

—No, pero no tardarán —respondía Paco— porque ya comienza a florecer la aliaga» (69).

Finalmente, ya con el potro afuera y la oscuridad restituida dentro de la iglesia, el narrador focaliza en la figura de San Miguel arcángel venciendo al Dragón, esto apunta directamente a la frustración del mal que el santo comanda en el libro del Apocalipsis. Esta última referencia ayuda a construir la ambigüedad ya expuesta: si al salir el potro de la iglesia se focaliza en la clásica imagen católica que simboliza vencer el mal, ¿Paco es un símbolo de la maldad?, ¿no era una representación de Cristo? A partir de ello se puede tomar postura y construir múltiples interpretaciones. Por ejemplo, echando mano de lo que significa para los enemigos acabar con las amenazas de la causa que representa Paco, en ese sentido, ellos han vencido; por otro lado, los valores de los que se reviste Paco al buscar la justicia, el bien común y enfrentarse a los poderes arraigados ¿no lo harían una especie de San Miguel arcángel vencido, por tanto, una figura del bien? Nuevamente, el relato critica el maniqueísmo, los símbolos usados se encargan de hacer ver al lector que no puede imponer, tajantemente, un valor positivo o negativo a los participantes de aquella lucha. El relato restituye la inocencia a los lectores, pues la inocencia implica la imposibilidad de discernir el bien del mal, precisamente, lo que consigue la construcción textual analizada. Así, el concepto de inocencia no es exclusivo de los personajes y la circunstancia ficcional creada, sino que implica directamente a quien se adentra en la tarea de interpretar el texto, contagiándolo también de esa inocencia que conlleva la angustia de no saber si está ante el bien o ante el mal.

Conclusiones

La carga filosófica de la inocencia proviene del mito del Génesis y se vincula a la ignorancia y la ausencia de culpa; Kierkegaard la confirma como el estado previo a conocer la diferencia entre el bien y el mal; también la caracteriza como engendradora de la angustia. Ricoeur la define como la falibilidad sin culpa y la relaciona con el mito, esencialmente el del Génesis, pues relata la conformación de la naturaleza humana; es decir, las consecuencias del castigo tras perder la inocencia. Sender construye el mito de la inocencia a partir de un relato simbólico en *Réquiem por un campesino español*.

La estructura narrativa de esta novela dibuja el contorno de su trama con síntesis premonitorias que refieren símbolos de la inocencia al equiparar nacimiento (la propia de la infancia) y muerte (el asesinato a pesar de no ser culpable). En el relato de la infancia hay una serie de elementos simbólicos que determinan el carácter inocente del personaje (el gato y los búhos, el revólver, la impresión de Semana Santa).

La inocencia se pierde de forma simbólica en la transición del personaje a la adultez con el episodio de la extremaunción, pues elige la justicia social como

eje de su vida y alejarse de la religión, lo cual se vincula al despertar sexual con el reclamo del sacerdote. En la adultez, las alusiones a la inocencia son clave para entender el conflicto que enfrentan los personajes principales: a los ojos del cura, Paco es un iluso. En esta etapa se presenta la creación del mito de Paco, gracias al carasol, el cual se advierte como otro símbolo del asesinato a pesar de la inocencia y termina perviviendo a través del romance que corre paralelo a los recuerdos del cura, quien, con afán de poder y protagonismo, delata a Paco. El texto construye ambigüamente la figura de Mosén Millán, pues no es posible determinar si se siente responsable, por tanto, culpable o inocente, de terminar la vida de su hijo espiritual.

Las referencias a la inocencia se explicitan al acercarse la muerte de Paco y apuntan a la necesidad de asumir su inocencia, esto lleva nuevamente al conflicto con el cura, pues le exige arrepentirse de sus pecados para continuar con el ritual de su muerte, así se refuerza la incertidumbre con respecto al sentir del sacerdote y el dudoso perdón que le otorga.

La narración busca implicar al lector con la irrupción del potro en la iglesia, momento que simboliza la lucha eterna entre el bien y el mal, pero en el que resulta complicado discernir quién representa a quién, lo cual genera en el lector la posibilidad de encontrarse en el estado de inocencia, al no saber exactamente cómo diferenciar una fuerza de la otra.

Analizar *Réquiem*... a la luz del concepto de la inocencia resultó enriquecedor, pues permitió observar las relaciones simbólicas construidas como un entramado simbólico que reviste el conflicto ideológico entre Mosén Millán y Paco el del Molino. La obra de Sender, en ese sentido, logra un equilibrio entre contexto histórico y carga simbólica para recrear el mito de la inocencia, a la vez que critica las posturas ideológicas asociadas maniqueamente al bien o al mal.

Bibliografía citada

- Biblia Peshitta* (2006), Bélgica, Broadman & Holman Publishing Group.
- BONET, Laureano (1982), «Ramón J. Sender, la neblina y el paisaje sangriento: una lectura de *Mosén Millán*», *Ínsula*, 424, p. 1.
- The book of Common Prayer* (2007), Nueva York, Church Publishing Incorporated.
- IGLESIAS OVEJERO, Ángel (1982), «Estructuras mítico-narrativas de *Requiem por un campesino español*», *Anales de la literatura española contemporánea*, VII, 2, pp. 215-236.
- KIERKEGAARD, Sören (1982), *El concepto de la angustia*, Madrid, Espasa.
- MAINER, José Carlos (1969), «La culpa y su expiación: dos imágenes en las novelas de R. J. Sender», *Papeles de Son Armadans*, 161, pp. 116-132.

- MAÑÁ DELGADO, Gemma & Luis A. ESTEVE JUÁREZ (1992), «Nueva aproximación a *Réquiem por un campesino español*», *Alazet*, 4, pp. 163-179.
- MCDERMOTT, Patricia (1997), «*Réquiem por un campesino español* summa narrativa de Ramón J. Sender», *El lugar de Sender: Actas del I Congreso sobre Ramón J. Sender*, eds. Fermín Gil Encabo y Juan Carlos Ara Torralba, Huesca, pp. 377-384.
- MINARDI, Adriana (2010), «*Ad perpetuam rei memoriam*. Puntos de fuga, ritual de muerte y conmemoración en *Réquiem por un campesino español* de Ramón J. Sender», *Altre Modernità: Rivista di studi letterari e culturali*, 4, pp. 178-189.
- NEGRE CARASOL, José Luis (1985), «El componente religioso en *Réquiem por un campesino español*», *Argensola*, 99, pp. 115-132.
- RICOEUR, Paul (2004), *Finitud y culpabilidad*, trad. Cristina de Peretti, Julio Díaz Galán y Carolina Meloni, Madrid, Trotta.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja (2005), «Reiteración y simbolismo en *Réquiem por un campesino español* de Ramón J. Sender», *Boletín de la Asociación de profesores de Español Gerardo Diego*, 11, pp. 10-19.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja (2012), «Un planteamiento didáctico del *Réquiem por un campesino español* de Ramón J. Sender», *Didáctica. Lengua y Literatura*, 24, pp. 337-361. https://doi.org/10.5209/rev_DIDA.2012.v24.39930.
- SENDER, Ramón J. (1991), *Réquiem por un campesino español*, ed. Patricia McDermott, Manchester, Manchester University Press.
- SERRANO, Carlos (1989), «*Réquiem por un campesino español* o el adiós a la historia de Ramón J. Sender», *Revista Hispánica Moderna*, 2, pp. 137-149.
- TRIPPETT, Anthony (1995), «El desafío del párroco aldeano de Sender. Otra mirada a *Réquiem por un campesino español*», *Grana y cal: Revista insular de filología*, 1, pp. 223-236.

