



Estructuras mítico-narrativas de "Requiem por un campesino español"

Author(s): Angel Iglesias Ovejero

Source: *Anales de la literatura española contemporánea*, 1982, Vol. 7, No. 2 (1982), pp. 215-236

Published by: Society of Spanish & Spanish-American Studies

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/27741608>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

Society of Spanish & Spanish-American Studies is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Anales de la literatura española contemporánea*

ESTRUCTURAS MITICO-NARRATIVAS DE *REQUIEM POR UN CAMPESINO ESPAÑOL*

ANGEL IGLESIAS OVEJERO
Université Catholique de l'Ouest, Angers

La mitología, como conjunto de mitos de una comunidad etnolingüística¹, suele considerarse como un corpus cerrado y acrónico. Sin embargo, la escritura y, más propiamente, el producto literario pueden ofrecerse como elaboraciones míticas parciales de la historia o como aplicaciones de contenido mítico a situaciones históricas², en el doble juego mitificación-desmitificación. Así la breve novela *Requiem por un campesino español*, de R. J. Sender³, se inscribe en el modelo de relación bíblico Cristo / Judas, en la que el maestro, el cura, viene a desempeñar el segundo papel. Con esta transformación actancial, el relato adquiere el valor etiológico de explicar el comportamiento de la jerarquía eclesiástica española frente a las aspiraciones sociales del campesinado: la incoherencia entre la doctrina social de la Iglesia y la actividad concreta en la situación de la guerra de 1936. Nadie está obligado a compartir tal punto de vista, naturalmente, ni su discusión es objetivo central de este estudio. Tampoco se pretende dilucidar aquí una cuestión de tanta complejidad como la de la naturaleza del mito, sino simplemente analizar el proceso desmitificador-mitificador en un caso concreto, a la luz de algunos principios de base. Conviene recordar que, para los griegos, el mito era un «relato» o «narración»⁴, sentido verificado igualmente por los que se han ocupado de las sociedades llamadas primitivas, en las que un relato suele servir para significar algún aspecto cósmico, estado de la humanidad, grupo social, peculiaridad anatómica, técnicas o instituciones⁵. Pero el modo de significación mítico no es exclusivo de las sociedades sacrales, sino que también se manifiesta en los mitos

estatalistas y liberales de las sociedades seculares modernas⁶. Unos y otros se revelan en múltiples indicios que pueden estudiarse, en su conjunto, como manifestaciones de un código⁷. En el caso presente, interesa el mito como forma literaria, definida por la narración de un hecho al que se la reconoce una significación importante en su contenido⁸. En realidad, la novela corta, como forma fundamental, a diferencia de la novela, está en relación directa con el cuento⁹, que en sus principios morfológicos constituye un mito¹⁰. Se pretende, pues, un análisis de las estructuras narrativas de *Réquiem*, en que se manifiestan algunas marcas propias del cuento y el mito. En cuanto a su contenido, el destino trágico de un campesino español, en unas circunstancias extraordinarias, contado por un cura confesor-confidente, tiene alcance arquetípico incluso en la formulación particularizante del título. *Requiem por un campesino español* quiere ser una ilustración ejemplar de un hecho histórico, la tragedia del campesino español. En este sentido puede decirse que, si el mito sobrevive a la historia¹¹, es en ella donde pueden cobrar pleno sentido los valores arquetípicos, reflejados en ocasiones en su relaboración literaria.

DOBLE NARRACION IMBRICADA

Dicho en pocas palabras, en *Réquiem* se desarrollan dos acciones diferentes, con implicación de épocas distintas en la cronología. La acción inmediata presenta a Mosén Millán preparándose, con la ayuda del monaguillo, para celebrar una misa y en actitud de espera de los fieles, que no llegan. Imbricada en ella, la historia de Paco el del Molino se ofrece como una confidencia del cura y lleva como contrapunto el recitado fragmentario de un romance popular, recordado por el monaguillo. El segundo relato va integrado en el primero y su acción se prolonga en la de éste, pues los preparativos se describen antes que los recuerdos, y la misa de réquiem, que implica la muerte del héroe magnificado, comienza cuando las confidencias del cura llegan al momento cero del presente narrativo. La acción inmediata se ofrece como voz del narrador testigo, mientras que la acción remota aparece como un eco de los recuerdos de éste, siendo la distancia introducida un factor magnificante. La acción que transcurre en la sacristía, y en parte en la iglesia, tiene una fuerte tensión dramática, aunque de hecho no

haya apenas acción y diálogo. El silencio acentúa el drama interior de Mosén Millán, como un vacío que llenan los recuerdos del muerto, para romperse en la tensión final, cuando el cura asume su propia soledad, con la ausencia de los que espera, amigos de Paco, y la presencia de los que querría evitar, enemigos de aquél¹².

La historia de Paco, cercana en el tiempo efectivo que se supone pasado desde su muerte, soporta un efecto de lejanía, al ser contada al modo mítico, aunque por ser redundantes aquí algunas, no se reconocen todas las marcas formales de este modo de narración: existencia de un auditorio en torno al narrador, anuncio por éste de que va a contar una historia, empleo de una fórmula introductoria, uso de tiempos narrativos¹³. Ahora bien, el silencio y la ausencia efectiva del público condicionan el drama interior de Mosén Millán, con lo que las dos primeras marcas están utilizadas de modo invertido. El cura no cuenta, sino que calla la historia de Paco, se la autoconfiesa haciendo abstracción de la presencia efectiva de los tres ricos del pueblo, únicos feligreses que acuden a la misa y a los que prefiere no ver: «No abría los ojos para evitarse la molestia de hablar con don Valeriano, el alcalde» (pág. 38). El hermetismo del cura es circunstancia necesaria de la interiorización del relato, consecuencia de la censura que el tal alcalde hacía pesar sobre él, pues casi a continuación, don Gumersindo, otro rico, aconseja al monaguillo que no diga todo el romance que corría por el pueblo, «porque aquí, el alcalde, te llevará a la cárcel» (pág. 38). Por ello, en lugar de anunciarse lo que se va a contar, se hace referencia a una historia que se da por sabida, de un modo anafórico, mediante la indicación repetida con frecuencia de que Mosén Millán «recordaba».

Así pues, ¿cómo contar una historia que no se permite contar? Y, además, ¿para qué contársela a un auditorio que ya la conoce? El lector, destinatario externo de la narración, queda así incorporado a la condición de testigo de la historia, asumiendo también la función del auditorio interno de las confidencias del cura. Por lo demás, es evidente que este destinatario no necesita fórmulas introductorias, tercera marca que, sin embargo, está incorporada en el título. Lo esencial para él es la cronología de unos hechos que, a pesar de la imbricación de la acción inmediata de la sacristía, están perfectamente marcados, implicada la edad del confidente al mismo tiempo que se explicita la época del relato confiado, para llegar al momento cero del presente dramático: «Cincuenta y un años repitiendo aquellas oraciones» (pág. 5), representa la edad de

un cura anciano, de 75 años, si cantó misa a los 24, con lo que Paco podría ser su nieto; «Veintitrés años después recordaba aquellos hechos» (pág. 24), conviene a la época en que el cura ejercía una paternidad espiritual sobre Paco, que era su monaguillo; «Siete años después recordaba la boda» (pág. 38), marca el final de la influencia del cura sobre Paco; «Ahora yo digo en sufragio de su alma esta misa de réquiem», responde al momento presente en que la amistad se convierte en recuerdo y la solidaridad en soledad.

Esta disposición es uno de los aspectos más llamativos de la novela, en que el relato propiamente dicho, confidencia del cura, se formula en el tiempo verbal de la acción cumplida, el pretérito. El héroe aparece, desde el principio, con su destino consumado, sin que el interés se centre en la retardación de la muerte o en la identidad del muerto, implicada en el relincho de un potro que recuerda al cura la desdicha de su amo. Todo ello se sugiere ya en el título, que hace de figura sustitutiva de la fórmula de introducción mítica, con lo que el interés se focaliza en la manera y la causa de la muerte, magnificada por formas complementarias. Pues si el relato, por contar sobre todo acciones, es ya de por sí de naturaleza épica¹⁴, este valor engrandecedor en el caso de *Réquiem por un campesino* queda reforzado por un romance, forma épica por excelencia de la poesía popular española. El monaguillo, en los preparativos de la misa, recuerda y canta para sí, siguiendo a veces el ritmo de la tonada con los pies, un romance. En él se presenta paralelamente, pero de un modo asimétrico y fragmentario, al héroe en la consumación de su destino, con un efecto magnificante: Paco el del Molino no es un campesino cualquiera, es un héroe de su tierra a cuya muerte sacó el pueblo un canto épico (pág. 6). 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, perdurable en la memoria del pueblo.

Los recuerdos del cura y el recitado interno del monaguillo se producen simultáneamente, inmersos ambos en el tiempo de la narración dramática, del presente, pero tienen por objeto épocas distintas de la vida del héroe. El cura recuerda toda la vida; el monaguillo, que naturalmente sólo conocería los últimos años, recuerda fragmentos del romance que aluden a su final, de pasión. Una consecuencia es que el relato del cura es muy denso, en relación con el tiempo efectivo supuesto para la enunciación, pues la espera de Mosén Millán, los breves diálogos con los tres ricos que

llegan y la expulsión del potro, metido en la iglesia, requieren una media hora. En cambio, el romance resulta disperso y fragmentario, para lo cual se da como motivo la mala memoria del monaguillo. Lo pertinente del caso radica en que cada episodio de la *vida* resulta iluminado por el de la *muerte*. A los episodios que recuerda el cura corresponden los fragmentos del romance del monaguillo, en una disposición asimétrica, sólo coincidente al final. La posterioridad de los hechos del romance se señala mediante verbos en presente o en pasado inmediato, a excepción del último fragmento, cuando ya en los recuerdos del cura se ha llegado al final de Paco: «Y rindió el posterior suspiro / Al Señor de lo creado.—Amén» (pág. 62). El efecto de sentido es la consideración de la muerte como un presente de la vida. Con las formas deícticas que caracterizan a la épica—*aquel, el de, allí, ahí* y sobre todo *ya*—esta presencia de la muerte se insinúa como una inminencia constante del momento fatal, desde el principio: «Ahí va Paco el del Molino / Que ya ha sido sentenciado» (pág. 6). Y es este mismo deíctico *ya* el que prácticamente cierra, con su alcance retrospectivo y prospectivo, el relato confidencial del cura: «Se oyeron dos o tres disparos más (...). —¿Ya? —preguntó el centurión» (pág. 61). Así la doble expresión de la misma historia, está dispuesta en orden cronológico en el relato del cura y de un modo desordenado en el recuerdo del monaguillo, porque el romance corresponde, sin duda, a la versión del pueblo. En ésta no se explicitan las causas, se engrandece al héroe y se focaliza su muerte, recalcando su carácter patético, aspecto, por lo demás, bastante convencional en la óptica del monaguillo, quien lo critica a su modo: «Eso de llorar no era verdad» (pág. 6), «Eso del centurión le parecía cosa de Semana Santa» (pág. 12), «Todos habían sido asesinados (...), pero el romance no decía eso, sino *ejecutados*» (pág. 46). También aquí la opinión personal pone de relieve la autocensura colectiva, bien insinuada en la última cita, en relación con la prohibición que, al parecer, existía de cantar el romance, aunque naturalmente se trata más bien de restituir a los asesinatos al carácter oficial que tuvieron. En cualquier caso, el romance corresponde a la presentación dramática de la muerte del héroe al que se imagina perseguido por sus enemigos, denunciado por su amigo, prendido en el monte, sentenciado a muerte, conducido al cementerio para ser fusilado, en actitud de confesarse y muerto. Es una enumeración bastante reveladora del modelo arquetípico de narración seguido.

Los recuerdos confiados por Mosén Millán y el romance de su monaguillo van integrados en el tiempo de la narración escénica, inmediata, que precede a la misa de réquiem. Para entender la organización del conjunto conviene hacer la distinción, ya clásica, entre el orden natural de los hechos supuestos, anécdota o fábula, y su presentación en el relato, asunto o trama¹⁵. Las dos acciones, la recordada por el cura y la vivida por él, siguen su propia lógica, pero la primera motiva la segunda, sin muerte no habría réquiem, y es elemento dramático determinante en la evolución de M. Millán: «Esperaba que los parientes del difunto acudirían» (pág. 6), al principio; «Y pensaba aterrado y enternecido» (pág. 63), al final. Cada una de estas acciones tiene su propio héroe: Paco lo es de la remota y Mosén Millán, de la que se supone simultánea de la enunciación. Esto explica, de paso, las dudas del autor en cuanto al título. Seguramente pensó primero en el héroe dramático, *Mosén Millán*, y después en el épico, *un campesino español*, para llegar a una formulación que los implica a ambos.

El relato dramático, inmediato, con la descripción de la sacristía y «la mancha oscura» en el muro (pág. 7), actitudes de Mosén Millán, breves diálogos con los ricos que llegan, expulsión del potro y comienzo de la misa, es estrictamente omnisciente y objetivo. En cambio, cada episodio que recuerda el cura suele ir seguido de la indicación *recordaba*, que hace pensar en un relato de tipo más bien subjetivo o semisubjetivo¹⁶, ya que el autor no se limita a contar exclusivamente lo que conoce su personaje. Mosén Millán, por ejemplo, no debería conocer los sentimientos de Paco, que habrían motivado en él, sin duda, un cambio de comportamiento. Es una modalidad de narración, sin embargo, que se acerca al modelo conocimiento del autor = conocimiento del personaje¹⁷. En cualquier caso, la visión de los hechos corresponde fundamentalmente al punto de vista del cura, para quien la vida de Paco se organiza en torno a una serie de acontecimiento de tipo religioso, que se prolongan en varias combinaciones de motivos costumbristas, bautizo, juegos, boda, y de significación social, con sus consecuencias. Pero lo esencial, en la óptica de Mosén Millán, es que la vida de Paco está enmarcada por la administración de los sacramentos: «Yo lo bauticé, yo le di la unción. Al menos —Dios le perdone— nació, vivió y murió dentro de los ámbitos de la Santa Madre Iglesia» (pág. 63).

SECUENCIAS NARRATIVAS

La segmentación de la acción de los dos relatos debe hacerse separadamente, aunque la remota, contada, influya en la inmediata, descrita como vivida. Para el recuerdo de la vida de Paco pueden seguirse los modelos ya establecidos para el cuento y el mito¹⁸. Como la motivación principal es la cronológica, hay a primera vista una composición biográfica, ordenada en episodios o etapas, infancia, adolescencia, juventud, muerte, encuadrados en el relato dramático¹⁹. En estos episodios se agrupan una serie de motivos naturales, religiosos, costumbristas, perfectamente integrados en la dinámica del relato. De un modo que se supone inconsciente, 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.

1. El nacimiento corresponde a la aspiración providencial de Paco a la gracia. Mosén Millán le administra el bautismo, pero los padres son poco religiosos y Jerónima, supersticiosa.

2. La infancia va definida por el crecimiento y la aspiración natural al saber. Paco va a la escuela, se hace monaguillo y M. Millán es su amigo (le ayuda a ocultar un revólver). Es la etapa de iniciación religiosa (aprende mucho en la Semana Santa) y social (ayuda a dar la extremaunción a un moribundo pobre).

3. A la adolescencia y juventud responde el impulso al amor. Paco se baña desnudo en el lavadero (las mozas se ríen y M. Millán se lo censura). Es etapa de alejamiento religioso (Paco rehúsa vestirse de penitente en Semana Santa y M. Millán critica la devoción interesada del padre). Paco se afirma como hombre a nivel familiar y social, echándose novia, a la que da una ronda y oponiéndose a los guardias, a quienes les quita los fusiles (frente a la censura de M. Millán, piensa que es preferible suprimir las cuevas de los pobres a tener guardianes del orden injusto). Finalmente, M. Millán lo casa.

4. En la madurez se manifiesta el deseo de instaurar la justicia social. La caída de la monarquía y las leyes socializantes del gobierno ofrecen a Paco, concejal, la oportunidad de expropiar al duque, con la aprobación del carasol y ante la censura de M. Millán. La llegada de los *señoritos* de la ciudad restaura el orden

antiguo.

5. Ante la muerte, aparecerá el instinto de conservación. Paco huye al monte y los señoritos asesinan a los campesinos. Averiguado por amistad familiar el escondite y a cambio de la promesa de justicia, M. Millán consigue que se entregue. Los señoritos prenden y ejecutan a Paco, quien en su agonía, recuerda al cura su delación, al tiempo que éste le administra la extremaunción.

Esta serie de motivos no es exhaustiva, ni siquiera incluye todos los que son dinámicos, especialmente en la secuencia final. Habría que añadir los motivos no dinámicos o estáticos²⁰, en relación con las descripciones de tipo costumbrista, que buscan la verosimilitud del relato: simbolismo de las campanas, la *fuineta*, el juego de *birlas*, el carasol. Sin embargo, la enumeración precedente permite verificar lo esencial.

1. Los impulsos del héroe no se excluyen unos a otros, pero se manifiestan con distinta intensidad a lo largo de la vida, siendo la aspiración religiosa propia de la infancia, la amorosa específica de la adolescencia y juventud, y la social, de la madurez.

2. Solamente la aspiración providencial, en la óptica del cura, se realiza del todo; el impulso hacia el saber y el amor se cumplen en parte; no se cumplen las aspiraciones sociales, y este fracaso acarrea la muerte del héroe.

3. El impulso principal del héroe corresponde, precisamente, a su orientación social, que, en definitiva, 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.

Si se retiene como motivo nuclear del relato el que responde al deseo de Paco de implantar la justicia social, la acción puede resumirse así: un hijo de campesinos acomodados, movido por la pobreza y soledad de un muerto de las cuevas, intentará cambiar la situación injusta en el momento oportuno, pero fracasará porque los adversarios son más poderosos que quienes le apoyan. Esta paráfrasis admite la aplicación del modelo lingüístico actancial, formulado por Greimas²¹ que puede relacionarse con el cuadro conceptual del caso en semántica, de Pottier²². La muerte del pobre es causa primera del impulso justiciero de Paco y el gobierno republicano, con sus leyes sobre la supresión de los bienes de

señorío, le ofrece la ocasión de cumplir ese deseo de justicia: son los propulsores, remitentes en distintas situaciones, del héroe, que lleva inscrito en su naturaleza este impulso de justicia. Los beneficiarios serán, sin duda, los campesinos en general y los pobres de las cuevas en particular, quienes actuarán como auxiliares, con los concejales al frente, teniendo como eco de la opinión el carasol, donde levantan la voz la Jerónima y el zapatero. El adversario declarado es el Duque, latifundista invisible, cuyos intereses defienden los ricos del pueblo y los señoritos de la ciudad, a mano armada y, de rechazo, el conformismo de Mosén Millán. Es de notar que el zapatero y M. Millán quieren tener, dentro de sus campos respectivos, un papel neutral, que no será entendido así por los bandos adversarios: los señoritos asesinan al primero, los amigos de Paco no vienen a la misa de réquiem.

En la orientación temática religiosa, visión de Mosén Millán, el sentido de la vida de Paco es alcanzar la gracia, objeto, que el Señor, remitente, otorga a los hombres, sirviéndose de sus ministros, a pesar de los adversarios: Paco es sujeto y destinatario, M. Millán auxiliar y oponentes, Jerónima, supersticiosa, el zapatero, incrédulo, y los mismos padres, poco religiosos. Es de notar que, en esta perspectiva, el mismo Paco se manifiesta como su propio adversario y su preocupación social se revela, a los ojos del cura, como una desviación que se inicia tal vez con el rechazo de una orientación exclusivamente religiosa de su vida. Así puede verse en el bautismo:

Decía [Mosén Millán] que la Iglesia se alegraba tanto de aquel nacimiento como los mismos padres, y que había que 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.— Lo que quiero yo es que aprenda a ajustarse los calzones, y que haga un buen mayoral de labranza—dijo el padre.—Rió la Jerónima (...): —El chico será lo que tenga que ser. Cualquier cosa, menos cura (págs. 12-13).

El mismo rechazo lo formula el interesado en la confirmación:

El obispo, muy afable, seguía preguntándole: —¿Qué quieres ser tú en la vida? ¿Cura? —No, señor. —¿General? —No, señor, tampoco. Quiero ser labrador como mi padre (...). Y

tener tres pares de mulas, y salir con ellas por la calle mayor diciendo: ¡Tordillaaa, Capitanaaa, oxiqué me ca...! (págs. 16-17).

Después, el alejamiento de Paco se producirá, como consecuencia de su decepción ante la escasa reacción del cura, frente a la situación de las cuevas, en el episodio de la extremaunción. Sin abandonar del todo la práctica religiosa, se niega a formar parte del cortejo de penitentes y, en la boda, M. Millán recuerda que «los dos novios eran tibios en materia de religión» (pág. 32).

Hasta ese momento, el papel de M. Millán, confidente o confesor, varía ligeramente según la situación. Es padre espiritual de Paco, por el bautismo (pág. 13), y su maestro espiritual, en la preparación de los sacramentos de la confirmación, penitencia y primera comunión. Se hace su cómplice paternalista en la ocultación de un revólver que Paco, monaguillo, esconde y, de un modo involuntario, es su iniciador en los misterios de la pobreza en las cuevas: «Y vino conmigo. Yo lo llevé» (pág. 24). Es la época en que el muchacho acepta plenamente la paternidad espiritual del cura: «Paco se sentía feliz yendo con el cura. Ser su amigo le daba autoridad aunque no podría decir en qué forma» (pág. 23). A continuación, dentro del mismo esquema, es censor de la conducta de Paco adulto, cuando se baña desnudo en el lavadero (pág. 26) y al pretender expropiar las tierras del duque (págs. 40-41). Finalmente, las pretensiones sociales del amigo entran, para M. Millán, en el dominio utópico:

—¿Te das cuenta?—decía el cura asustado. —A mí no me importa estar sin guardia civil. —No seas badulaque. —Digo la verdad, Mosén Millán. —¿Pero tú crees que sin guardia civil se podría sujetar a la gente? Hay mucha maldad en el mundo. —No lo creo.—¿Y la gente de las cuevas? —En lugar de traer guardia civil se podían quitar las cuevas, Mosén Millán. —Iluso. Eres un iluso (pág. 31).

Es evidente que el enfriamiento religioso y la utopía social de Paco no explican los últimos papeles que desempeña M. Millán, árbitro de su vida y traidor, pero pueden ser tomados como reveladores, a su juicio, de una voluntad contraria a los designios de Dios.

Frente al deseo de Paco de cambiar la situación injusta, consecuencia del descubrimiento de la pobreza, M. Millán manifiesta un

gran conformismo, asentado, al parecer, en su esquema religioso. A las preguntas de Paco monaguillo, en el episodio clave de la extremaunción del pobre, responde el cura: «Hay cosas peores que la pobreza (...). 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 creado sabe por qué» (págs. 22-23). En consecuencia, si la pobreza forma parte del orden querido o permitido por Dios, ¿no es contrario a sus planes quererla suprimir y pecaminoso abrir los ojos a la gente?:

—Parece que a los duques les ha llegado su San Martín.
—Cállate, Paco. Yo no digo que el duque tenga siempre razón. Es un ser humano tan falible como los demás, pero hay que andar en estas cosas con pies de plomo, y no alborotar a la gente ni remover las bajas pasiones (pág. 41).

En definitiva, 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. Don Valeriano, administrador del duque, llega a decir que «un Dios que permitía lo que estaba pasando, no merecía tantos miramientos» (pág. 46). La expropiación es un desorden, una nueva tarea se impone y nuevos ejecutores son necesarios para reponer las cosas en su sitio. La hazaña se presentará como una *reconquista*, con una transformación del esquema actancial, que soporta, en otro plano, el gran mito histórico-social moderno: la identificación de los intereses económicos con la religión. Los señoritos forasteros, apresados Paco y los campesinos comprometidos, devueltos los montes al duque, antes de la ejecución de aquéllos ya pueden clamar la restauración del «orden divino»:

Aquella misma tarde los señoritos forasteros obligaron a la gente a acudir a la plaza e hicieron discursos que nadie entendió, hablando del imperio y del destino inmortal y del orden y de la santa fe. Luego cantaron un himno con el brazo levantado y la mano extendida, y mandaron a todos retirarse en sus casas y no volver a salir hasta el día siguiente bajo amenazas graves (pág. 59).

La actuación de Mosén Millán, si no puede asimilarse

plenamente a la de la iglesia española, es representativa de la jerarquía oficial que bautizó con el nombre de *Cruzada* la guerra contra el gobierno republicano²³. Su papel de árbitro y traidor en la muerte de Paco podría explicarse por el miedo, pero también se apoya, en último término, en el esquema citado: «Lo quería mucho, pero sus afectos no eran por el hombre, sino por Dios. Era el suyo un cariño por encima de la muerte y la vida» (pág. 53). Al descubrir, demasiado tarde, el engaño de que ha sido víctima culpable, recurre a la explicación fatalista oficial, según la cual este tipo de muertes por error son inevitables en las situaciones confusas de guerra civil²⁴: «Sí, hijo. Todos sois inocentes, pero ¿qué puedo hacer yo?» (pág. 60). Es la aceptación conformista de que, si siempre hay un padre contra el que los hijos se levantan, Dios, la Patria, el Estado²⁵, aquél puede devorarlos para asegurar su propia pervivencia.

LITURGIA Y PARODIA: EL MARTIR Y EL CONFESOR

En la aplicación del esquema providencialista existen elementos paródicos que afectan a los personajes secundarios, auxiliares y oponentes del relato épico, y de rechazo a M. Millán, de donde emerge, por contraste, la dimensión heroica del sujeto de tal relato. Jerónima aparece como adversaria del Bien, representado por M. Millán, una especie de sacerdotisa del Mal, «partera y saludadora» (pág. 9). Se ríe del cura, al que saca coplas, recita oraciones en latín que aquél no acierta a descifrar y parecen obscenidades (pág. 11) y percibe un ambiente «mágico y sobrenatural» ante las fechorías de los señoritos (pág. 50). Encarna la fuerza terrígena y se presenta como la madre espiritual de Paco, a cuyos «atributos masculinos» alude constantemente, a través de su eco, el carasol (págs. 9, 46, 50). En cambio, está mucho más matizada la función del zapatero, el prototipo del anticlerical, con o sin motivos, que ironiza sobre la fama de santo de M. Millán pero tiene en común con él su fatalismo social: «Si el cántaro da en la piedra, o la piedra en el cántaro, mal para el cántaro (...). Yo me atengo al refrán que dice: zapatero a tus zapatos» (pág. 47). Así se explica el acercamiento recíproco en el momento clave, por una especie de opuestos complementarios. Del mismo modo que M. Millán es partidario del orden, el zapatero está siempre contra él, lo que le lleva a rechazar el cargo de «juez de

riegos» (pág. 47).

Es precisamente frente a los oponentes respectivos como se manifiesta la característica principal, que define al personaje de M. Millán y al de Paco como héroes aparente y real del relato épico, respectivamente. El primero tiene fama de «santo» y se complace, después, en su papel de «mártir»: «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» (págs. 47-48). Sin embargo es Paco quien lleva la marca de víctima religiosa, pues su vida parece señalada por una serie de situaciones relacionadas con la Semana Santa y el Crucificado, a partir de su época de monaguillo:

Salía Paco de la Semana Santa como convaleciente de una enfermedad. Los oficios habían sido sensaciones, y tenían nombres extraños: las *tinieblas*, el sermón de las *siete palabras*, el del *beso de Judas*, el de los *velos rasgados*. El Sábado de Gloria solía ser como la reconquista de la cruz y la alegría (págs. 19-20).

Más adelante, en el episodio de la extremaunción, que marcará su destino, le parecerá que el pobre «tenía los pies de madera como los de los crucifijos rotos y abandonados en el desván» (pág. 23). Así cobra sentido, ya mozo, la negativa a formar parte del cortejo de penitentes en una procesión de Semana Santa, como rechazo de una máscara que lo asimila a la condición de víctima. Sin embargo, esta es una función que no se elige, sino que la impone el grupo dominante, y él será la figura principal de su propia pasión, en unas circunstancias que, irónicamente, recuerdan las de la muerte de Cristo. Pues lo prenden en el monte sus enemigos, mandados por un *centurión*²⁶, designación que recuerda al monaguillo del *réquiem* la Semana Santa; se lo entrega a éstos un amigo, M. Millán, circunstancia que no escapa al cura: «Viendo reír a Cástulo, se llevó las manos a la cabeza, pálido. Y, sin embargo, aquel hombre no había denunciado, tal vez, el escondite de nadie» (pág. 54); lo conducen a la muerte con otros dos campesinos y lo ejecutan contra las paredes del cementerio, evocando la etimología del nombre bíblico de Gólgota²⁷. De un modo explícito M. Millán asimila su suerte a la del Hijo de Dios: «A veces, hijo mío, Dios permite que muera un inocente. Lo permitió de su propio Hijo, que era más inocente que vosotros tres» (pág. 60). Lo cual viene a confirmarse con la época

elegida para la misa de réquiem, que se localiza en relación con el Domingo de Ramos: «En un rincón había un fajo de ramitas de olivo de las que habían sobrado del Domingo de Ramos» (pág. 5). Y, en suma, el cura, que lo llamó un día «iluso» por querer aplicar las reformas sociales, de un modo irónico y con una inocencia cruel, parece operar en su recuerdo con el refrán popular «el que se mete a redentor sale crucificado»²⁸.

Este carácter imitativo de Cristo, víctima redentora, se inscribe con valor predestinante en el nombre, no empleado en su forma plena, de Francisco, evocador del santo de las llagas. Conviene recordar, a propósito del nombre, que la nominación es una forma de caracterización, de hacer posible la historia como un encadenamiento de motivos del que viene a ser símbolo²⁹. Y es de notar que en *Réquiem* la mayor parte de los personajes no tiene un nombre específico, son héroes o antagonistas anónimos y colectivos que se designan por lo que son o lo que hacen, mientras que otros quedan singularizados a nivel general, confirmando el valor ejemplar del relato: Agueda, la hacendosa mujer de Paco, Juan el del Callejón y el de las Vacas, penitentes, prototipos del campesino avaro. Dentro de la anonimia, en la narración inmediata, es relevante la del monaguillo, pues hace el mismo papel que un día desempeñó Paco, funcionando como elemento indicador del paralelismo circular del relato, el tiempo que es una máscara, respecto a la narración, al completar con su romance los recuerdos atribuidos a M. Millán. Con mayor motivo, se puede considerar el nombre de éste como una máscara³⁰, pues además de las múltiples figuras de confidente que desempeña en el relato épico, lo es sobre todo de cara al lector como narrador-testigo, revelándole al mismo tiempo el lugar, no especificado, en que se localiza la acción, Aragón-Cataluña, donde se les ha aplicado a los clérigos el título de *mosén*³¹.

Dentro de la designación casi arquetípica de los personajes, se configura la imagen del héroe épico, designado con diferentes nombres evocadores de las distintas formas de su singularidad³², en una verdadera hipercaracterización que lo define en las distintas etapas de su vida. *Paquito* es su nombre de infancia, con el que adquiere fama de «revoltoso» (pág. 15), esporádicamente el obispo lo llamará *galopín* (pág. 16) y el médico, después del episodio del revólver, *Cabarrús* (pág. 17), nombre de evocación histórica reformista³³, que funciona aquí con valor predestinante. En la juventud, Paco añade a su nombre el mote de la familia, y será en adelante *Paco el del Molino*, a causa del que había tenido su bisabuelo (pág.

25). Con este sobrenombre alcanza su notoriedad específica de «mozo atrevido» (pág. 31) y «mozo mejor plantao del pueblo» (pág. 38). Representa esta forma de nominación popular, a base del hipocorístico y el mote, la renuncia al modelo religioso, inscrito en su nombre de pila y que obrará sobre él a pesar de todo, al tiempo que la falta de apellidos es reveladora de la carencia de una plena ciudadanía en los habitantes de la aldea. El nombre así formado es la marca de reconocimiento, entre los suyos, del verdadero héroe, cuyo carácter efectivo radica en la transmisión natural, pues son los padres quienes le transmiten los atributos, que hacen de él un superhombre, y la señal que lo identifica, el sobrenombre.

El nombre inscribe al héroe, de un modo casi religioso, en su contexto natural, en la visión continuísta del mundo de la conciencia popular³⁴, en que la autoctonía ocupa un lugar preferente en la jerarquía de valores. En la opinión del pueblo, representada aquí por los viejos del carasol, más que por los criterios de pobreza y riqueza, religión y superstición, los actantes se oponen por la condición de naturales y extraños. Los amigos de Paco, pobres campesinos, practican quizá el culto, como Jerónima con sus supersticiones, y sobre todo el cultivo de la tierra en que han nacido. Sus adversarios son ricos y señoritos de la ciudad que invocan el nombre de Dios para explotar la tierra a la que son extraños. De los oponentes en este sentido, incluso aquellos que podrían ser naturales, como los ricos del pueblo, llevan la marca de extraños, de renuncia al grupo, en la forma de vestir. Don Valeriano, alcalde y administrador del duque, «vestía como los señores de la ciudad» (pág. 27) y don Gumersindo se distingue por sus botas, «no había en la aldea otras botas como aquéllas» (pág. 38). En cuanto al oponente principal, el invisible duque absentista, la extrañeza es también la característica que retienen los aldeanos:

(Don Valeriano) le habló del duque de una manera familiar y ligera. Sabía que Paco solía acusarlo de no haber estado nunca en la aldea, y eso no era verdad. Tres veces había ido en los últimos años a ver sus propiedades, pero no hizo noche en aquel pueblo, sino en el de al lado (pág. 43).

Frente al carácter foráneo de los oponentes, está bien definido el rasgo natural de los viejos y viejas que se reúnen en el *carasol*. Representan la opinión del pueblo, formando un personaje colectivo del que a veces emergen las voces singulares del zapatero y la

Jerónima. Esta viene a ser sacerdotisa, oficiante en ese coro de la solana, confidente colectivo de Paco, auxiliar incondicional de éste, cuyas palabras interpreta, deforma y exagera. Estos viejos y viejas, que encarnan el saber específico del grupo, es particularmente sensible al carácter extraño de los señoritos de la ciudad, designados mediante un mote denigrante alusivo a su condición afeminada:

Llegó a la aldea un grupo se señoritos con vergas y con pistolas. Parecían personas de poco más o menos, y algunos daban voces histéricas. Nunca habían visto gente tan desvergonzada. Normalmente a aquellos tipos rasurados y finos como mujeres los llamaban en el carasol *pijaños* (pág. 48).

Pero la ironía del destino quiere que los señoritos extraños acaben con el carasol, que es la voz del pueblo, asesinando a varios de sus miembros y dejando rematados a otros campesinos entre este lugar de reunión, que es la solana, y el campo y las cuevas. Cuando han consumado su tarea de «limpiar el pueblo», como dice el centurión (pág. 52), utilizando la terminología oficial del momento, y apresado Paco, «cantaron un himno con el brazo levantado y la mano extendida» (pág. 59). Este himno, que no se nombra, no puede ser otro que el *Cara al sol*, el cual, por un verdadero refinamiento irónico, está en perfecta homofonía con el nombre local de la «solana», el *carasol*³⁵.

En la imbricación narrativa, la historia de Paco se transmite por el que fue su confidente, el cual se convierte en sujeto pasivo en este otro nivel, transformación motivada por su actuación deficiente en aquélla. El relato estrictamente objetivo presenta a M. Millán en disposición de ofrecer una misa por el descanso del alma de Paco. No hay más acción externa que la expulsión de un potro, el de Paco, que se ha introducido en la iglesia y el diálogo se reduce a los saludos de compromiso, a la llegada de los tres ricos, con las entradas y salidas del monaguillo. La situación inicial, en la óptica de M. Millán y dentro del paralelismo que preside los dos niveles de narración, corresponde al esquema religioso indicado. El cura oficiante desea como objeto la paz eterna para su amigo Paco, siendo Dios el dador y destinatario de la misa, y espera la colaboración masiva del pueblo, con lo cual se sellará también la paz terrena, rota un año antes. Pero los hechos se producen de otra manera,

porque tal vez hay un error de plantemiento inicial: la paz, el *réquiem*, es sobre todo el viejo cura quien la necesita. Así se lo hace comprender el pueblo con su ausencia y es la verdad que, de un modo dramático, se franquea su camino en el ánimo del cura, plena revelación del papel desempeñado que se insinúa a través de varios motivos simbólicos, evocadores en la narración inmediata de los hechos recordados.

El relato dramático comienza por la descripción de la sacristía, en la que hay unas ramitas de olivo que han sobrado del Domingo de Ramos, están secas y parecen de metal, con lo que el símbolo de paz queda asociado al recuerdo de la muerte en el relato épico, en que Paco, cuando la extremaunción del pobre, quedó impresionado por «dos o tres moscas que revoloteaban sobre la cara del enfermo y que a la luz tenían reflejos de metal» (pág. 21). El metal es también instrumental, en forma de armas o dinero con que se compra la vida, al modo que los tres ricos que acuden al *réquiem* se ofrecen a «pagar» la misa (págs. 28, 39, 55). Y es de notar que, si el estipendio es de «dos duros» (pág. 39), 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*, pues así lo entiende el cura al final: «Ahora yo digo en sufragio de su alma esta misa de *réquiem*, que sus enemigos quieren pagar» (pág. 63). También el ruido del metal, dijes de don Valeriano (págs. 28, 39) y botas de don Gumersindo (pág. 64), le impiden la oración y la evocación del amigo, así como las campanas, que entonces estuvieron tocando diez días sin cesar y ahora se callan, para dejarle solo ante los enemigos de Paco en el silencio. Y es que éste, en *Réquiem*, no es una circunstancia, sino una función, la que corresponde al confidente, cuyo papel consiste en saber callar. La transgresión de esta norma motiva la tragedia del amigo y en consecuencia, en la narración inmediata, el silencio tampoco conduce a la paz, sino a la soledad.

Los motivos irracionales tienen gran importancia en ambos niveles de narración, con un simbolismo en que la suerte de Paco y los suyos parece ir asociada a la del gato, siempre perseguido por el perro. Paco, de niño, quiere convencer a éste de que no persiga al gato, que tiene que huir al monte, donde lo persiguen los búhos (pág. 15), del mismo modo que el zapatero, que es como «un viejo gato, ni amigo ni enemigo de nadie» (pág. 33) es muerto por lo señoritos, los cuales persiguen a Paco, escondido en el monte,

donde lo buscan con perros (pág. 52). La escasa acción del relato dramático también está compensada por este tipo de motivos, de gran densidad connotativa, asociados al recuerdo del héroe épico y su desdicha, desde la descripción inicial: «Un saltamontes atrapado entre las ramitas de un arbusto trataba de escapar (...), hacia la plaza relinchaba un potro» (pág. 5). Este potro, el de Paco, que anda suelto por el pueblo desde la muerte de su amo, hace irrupción en la iglesia, en un procedimiento revelador de la iconoclastia del autor que no deja de recordar algunos filmes de Buñuel. De un modo que se revela irónico, poco antes había dicho don Gumersindo que «no hay un alma en la iglesia» (pág. 38) y su presencia 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:

Seguían acosando al animal. 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 (...). En su excitación, alzaban la voz como si estuvieran en un establo (...). El señor Cástulo tuvo una idea feliz: —Abran las hojas de la puerta como se hace para las procesiones (...). Cerraron las puertas, y el templo volvió a quedar en sombras. San Miguel con su brazo desnudo alzaba la espada sobre el dragón (págs. 56-57).

Es sin duda una profanación provocada por la malquerencia de los aldeanos, que parece dejar sin reacción, «con gesto de fatiga» (pág. 56), a M. Millán, quien ha comprendido su soledad.

Respecto a la enunciación, el papel de confidente de M. Millán en una historia y de sujeto en la otra permite la integración de los dos relatos, aspecto que potencia la narración total. La evolución o, más bien, revelación del cura está doblemente motivada por sus recuerdos, acción narrada como una confidencia, y por las circunstancias, los diálogos y la acción inmediata, presentados a la vez como voz del narrador testigo y confidencia del personaje. De esta manera, el relato dramático, tiempo que precede al réquiem, se ofrece en prolongación de la historia de Paco, marcada a su vez por los recuerdos de la extremaunción del pobre: «Desde aquel día que fuimos a llevar el santolío sabe usted que yo y otros cavilamos para remediar esa vergüenza», dice Paco (pág. 41). Por ello, la muerte

de éste resulta para M. Millán, lo que la del pobre para Paco, una revelación, con una causalidad proporcional en que el motivo que une las tres agonías es la soledad. El pobre se queda solo ante la muerte, «nos vamos, y se queda allí solo» (pág. 22), como M. Millán deja solo a su amigo frente a sus asesinos, «él me denunció» (pág. 61) y el pueblo deja solo a M. Millán con los enemigos de Paco, «hoy no viene nadie» (pág. 10). De esta manera el relato total de *Réquiem* queda perfectamente integrado, siendo su actante aglutinador Mosén Millán, héroe de tragedia en la cúspide de la gradación de la soledad, impuesta como castigo.

* * *

Es posible que, efectivamente, además del que uno es, sea también lo que uno cree ser y lo que los otros creen que es. Mosén Millán, al que el pueblo consideraba santo y él a sí mismo mártir, se presenta como una y otra cosa en parte. Y esto, por haber reconocido su triste papel de delator, motivado en último término por una actitud de fatalismo social, y asumir la soledad a que el pueblo lo condena, provocando un sentimiento de piedad. Desde esta perspectiva, el héroe de sus recuerdos sale potenciado en el segundo nivel de narración, sobre la base de unas referencias histórico-sociales en que subyacen secuelas de pensamiento primitivo, asimiladas a veces irónicamente a las formas de religiosidad popular y ofrecidas de un modo paródico.

1. En el plano formal, la historia del campesino Paco ofrece rasgos del relato mítico, con un modelo seguramente hagiográfico y soporte de valor épico, al ser contada desde una temporalidad relativamente próxima pero con un efecto de lejanía confirmado por el romance fragmentario. Al mismo tiempo, la imbricación en el primer nivel de narración confiere a ésta un carácter dramático, siendo aquella historia motivo esencial de la trágica soledad del cura.

2. La temática de la soledad, ante el sentido específico de los héroes, resulta también magnificada y arquetípica, con la idealización del sujeto de la historia y la apoyatura de contenidos de carácter mítico, como la autoctonía del campesino, vencido por oponentes foráneos pero sublimado por los representantes de la doxa, los viejos del carasol. Este coro popular impone el castigo de

la soledad al confidente indiscreto, delator según el modelo bíblico, transformándolo en héroe en lucha con sus propios recuerdos, que emergen asociados a motivos simbólicos.

3. La visión es a menudo irónica, con un tratamiento paródico de la oposición entre el bien y el mal según la moral religiosa oficial. Pues *Réquiem por un campesino español* tiene una motivación histórica, con la anécdota basada en referencias verificables en el pasado reciente y los factores míticos funcionan como inversores de las explicaciones mitificadoras de la guerra española: la Cruzada como lucha contra los enemigos de Dios y la consideración fatalista de las muertes causadas por ella. La historia del campesino Paco ilustra el carácter social y económico de la contienda, en primer lugar, con la irreligiosidad quizá como forma de incultura. Las muertes, en definitiva, tienen responsables en la caterva de mandatarios, traidores y ejecutores. Con ello, la condición motivada y realista del relato no le quita, le añade por el contrario, ejemplaridad arquetípica, pues la historia de *un campesino* viene a ser la de los campesinos y la de Mosén Millán, trasunto parcial de la conducta de la iglesia oficial española.

NOTAS

1. Algirdas Julien Greimas y Joseph Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (Paris: Hachette, 1974), pág. 241.

2. Julio Caro Baroja, *Ritos y mitos equívocos* (Madrid: Itsmo, 1974), págs. 25, 27.

3. Se cita por la edición bilingüe francesa, trad. por Jean-Paul Cortada (Lyon: Fédérop, 1976). Para el estudio de esta obra pueden consultarse, entre otros, José-Carlos Mainer, «La culpa y su expiación: dos imágenes en las novelas de R. J. Sender», *Papeles de Son Armadans*, 161 (1969); Julia Meda, «Realismo y esencias en Ramón Sender», *Revista de Occidente*, 82 (1970); Marcelino C. Peñuelas, *La obra narrativa de R. J. Sender* (Madrid: Gredos, 1971); Eduardo Godoy Gallardo, «Problemática y sentido de *Réquiem...*», *Letras de Deusto*, 1 (1971); Charles L. King, *Ramón José Sender* (New York: Twayne, 1974); J. Ortega y Fco. Carenas, «La violencia en Mosén Millán», en *La figura del sacerdote en la moderna narrativa española* (Caracas-Madrid: Casuz Editores, 1975); Dario Villanueva, «Perspectiva y transcendencia en Mosén Millán», en *Estructura y tiempo reducido en la novela* (Valencia: Bello, 1977), págs. 264-269; Michiko Nonoyama, *El anarquismo en las obras de R. J. Sender* (Madrid: Playor, 1979).

4. Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage* (Paris: Plon, 1962), pág. 38; Harald Weinrich, «Structures narratives du mythe», *Poétique*, 1 (1970), 25.
5. Así en los mitos etiológicos estudiados por C. Lévi-Strauss, que forman un grupo al que habría que añadir los signitivos y participativos, cf. Luis Cencillo, *Mito* (Madrid: BAC, 1970), págs. 53-56.
6. Id., *op. cit.*, pág. 45.
7. Así en Roland Barthes, cf. Louis-Jean Calvet, *Roland Barthes* (Paris: Payot, 1973), págs. 37-53.
8. Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale* (Paris: Plon, 1958), p. 225; H. Weinrich, «Structures», pág. 26.
9. B. Eikhenbaum, «Sur la théorie de la prose», en *Théorie de la littérature*, trad. por Tzvetan Todorov (Paris: Seuil, 1965), pág. 202.
10. Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, trad. por M. Derrida, T. Todorov y C. Kahn (Paris: Seuil, 1970), pág. 152.
11. Antonio Prieto, *Ensayo semiológico de sistemas literarios* (Barcelona: Planeta, 1972), pág. 186.
12. Para esta diferencia, cf. B. Eikhenbaum, «Sur la théorie de la prose», pág. 197; Oldrich Bělic, «El sombrero de tres picos como estructura épica», en *Análisis estructural de textos hispanos* (Madrid: Prensa Española, 1969), pág. 115.
13. Claude Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit* (Paris: Plon, 1964), pág. 24; H. Weinrich, «Structures», pág. 27.
14. B. Eikhenbaum, «Théorie de la prose», págs. 197, 206; Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (Paris: Seuil, 1972), pág. 199; Belic, en *Análisis estructural*, pág. 115.
15. B. Tomachevski, «Thématique», en *Théorie de la littérature*, pág. 267.
16. Id., *op. cit.*, pág. 278.
17. Tzvetan Todorov, *Littérature et signification* (Paris: Larousse, 1967), págs. 79-80.
18. C. Bremond, «Le message narratif», *Communications*, 4 (1964), 4-32; T. Todorov, *Littérature et signification*, págs. 53-57.
19. V. Chklovski, «La construction de la nouvelle et du roman», en *Théorie de la littérature*, pág. 170.
20. Tomachevski, «Thématique», pág. 272.
21. Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale* (Paris: Larousse, 1966), págs. 172-91; T. Todorov, *Littérature*, pág. 58; Roland Barthes, «La lutte avec l'ange», en *Analyse structurale et exégèse biblique* (Paris: Delachaux et Niestlé, 1971), págs. 27-39.
22. Bernard Pottier, *Linguistique générale* (Paris: Klincksieck, 1974), pág. 124.
23. Para una amplia información, cf. Georges Soria, *Guerre et révolution en Espagne*, 5 vols. (Milan: Laffont, 1975-1977).
24. El caso más ilustre es la muerte de F. García Lorca, cf. Ian Gibson, *La mort de*

García Lorca (Paris: Ruedo Ibérico, 1974).

25. Roland Barthes, *Sur Racine* (Paris: Seuil, 1963), págs. 48-49.

26. Cf. la designación *jefe de centurias* en el catecismo político franquista.

27. Para *Gólgota* 'calvario' y sentidos equivalentes, cf. O. Odelain y R. Segueineau, *Dictionnaire des noms propres de la bible* (Paris: Du Cerf-Desclée de Brouwer, 1978), págs. 153-154.

28. Cf. José María Iribarren, *El porqué de los dichos* (Madrid: Aguilar, 1974), pág. 287.

29. B. Tomachevski, «Thématique», pág. 293; Roland Barthes, *S/Z* (Paris: Seuil, 1970), pág. 101. Para la eponimia como procedimiento hipercharacterizador mediante nombres, cf. Angel Iglesias, «Eponimia: motivación y personificación en el español hablado y marginal», *BRAE*, 61 (1981), 297-348.

30. Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, pág. 288; Christiane Veschambre, «Sur les *Impressions d'Afrique*», *Poétique*, 1 (1970), 71. B. Tomachevski, «Thématique», pág. 294.

31. Academia, *Diccionario de la lengua española*, 19ª ed. (1970), s.v. *mosén*.

32. Leo Spitzer, «Perspectivismo lingüístico en el Quijote», en *Lingüística e historia literaria*, 2ª ed. (Madrid: Gredos, 1968), págs. 135-87.

33. Francisco Cabarrús, ministro de Carlos III y Carlos IV. Cf. *Historia de España y América*, dir. por J. Vicens Vives, 2ª ed., t. 4 (Barcelona; Vicens, 1971), págs. 18, 86, 139.

34. Gustavo Correa, *La poesía mítica de Federico García Lorca* (Madrid: Gredos, 1970), pág. 220.

35. Vid. *carasol* 'solana', de *cara al sol*, Academia, *Diccionario*.