

MÁS REELABORACIONES EN *EL VERDUGO AFABLE* Y EL LIBRO OLVIDADO DE RAMÓN J. SENDER: *EL VADO*

José M.^a SALGUERO RODRÍGUEZ

LAS REELABORACIONES EN *EL VERDUGO AFABLE*
ESTADO DE LA CUESTIÓN

Varios críticos han señalado el carácter de *El verdugo afable*¹ como libro resumen de otros escritos anteriores de Ramón J. Sender, condenados al olvido editorial, y también de otros libros ajenos. José-Carlos Mainer resume la situación:

Me refiero a la reutilización de materiales narrativos anteriores en nuevas novelas y la refundición, no siempre afortunada y siempre en mayor extensión, de textos anteriores (...) *El verdugo afable* había sido algo más que la superposición de ingredientes textuales de *O. P.*, *La noche de las cien cabezas*, *Viaje a la aldea del crimen* y algún préstamo del *Pedro Saputo* de Braulio Foz (...) la visión apasionada de las violencias de preguerra hallaba su medida en el humanismo desencantado de 1952.²

Ya en 1960 Carole Adam iniciaba el estudio de las reelaboraciones senderianas en *El verdugo afable*, en concreto las de las tres obras citadas por Mainer, cuantificando aproximadamente el préstamo en 7.000 palabras para *O. P.*, 6.000 para *La noche de las cien cabezas* y 7.500 para *Viaje a la aldea del crimen*. Se detiene en detallar el carácter del préstamo y de la variación con respecto a la obra original y señala en citas de dicho préstamo el origen del interés de Sender por la figura del verdugo en la sociedad, tema que aparecía, pues, ya en las tres obras originales. Efectivamente la génesis del tema del verdugo se detecta en estos y otros textos del Sender de los años treinta y su estudio excedería los límites e intenciones de este trabajo.

¹ Ramón J. SENDER, *El verdugo afable*, Santiago de Chile, Nascimento, 1952, 427 pp.

² José-Carlos MAINER, «Resituación de Ramón J. Sender», *Ramón J. Sender. In memoriam. Antología crítica*, Zaragoza, DGA, 1983, pp. 14-15.

Asimismo señala Carole Adam el carácter autobiográfico de las obras copiadas en *El verdugo afable* como signo evidente del mismo carácter en Ramiro Vallemediario, el protagonista, que a la luz del préstamo se muestra como álgter ego de Ramón J. Sender:

Ramiro serves the purpose of expressing again Sender's own ideas that he had expressed earlier.³

Este paralelismo lo desarrolla Adam al estudiar la reelaboración de más de 20 páginas de *El verdugo afable* que aparecerán resumidas en *Hipogrifo violento*, no publicado hasta 1954 pero que es la segunda novela de la serie *Crónica del alba* (comenzada a publicar en 1942), cuyo protagonista, Pepe Garcés, sí es imagen más clara del propio Sender, de quien conserva hasta el nombre, Ramón José Sender Garcés.

Ricardo Senabre amplía el carácter autobiográfico de Ramiro Vallemediario con préstamos procedentes de artículos de *Proclamación de la sonrisa*.⁴ Pero además aporta una novedad muy interesante, la larga serie de temas e incluso frases enteras copiadas de la *Vida de Pedro Saputo* de Braulio Foz.⁵ Senabre saca conclusiones:

por lo que se refiere a las peripecias de su novela, Sender parece haber renunciado casi por completo a la invención; la trama se compone de hechos vividos o escritos anteriormente en otros libros del autor e incluso, como acabamos de ver, se recurre al préstamo de una obra ajena. No hay que interpretar torcidamente esta actitud. Si se trata de delinear, mediante el personaje de Ramiro, un trasunto de la trayectoria vital del propio Sender, forzoso es reconocer que de esa trayectoria forman parte no sólo sus experiencias, sino sus obras —su escritura—, sus lecturas (entre ellas, por ejemplo, la *Vida de Pedro Saputo*) y hasta su raigambre aragonesa. Literatura y vida se confunden.⁶

Con todo, ninguno de los autores citados habla de otras influencias y préstamos en *El verdugo afable* y, así, se quedan sin estudiar los de la *Guía espiritual* (cap. 11) de Miguel de Molinos, aragonés como Foz y Sender, y los de *La llave* (cap. 20),

³ Carole ADAM, «The Re-use of identical plot material in some of the novels of Ramón J. Sender», *Hispania*, XLIII/3 (sept. 1960), p. 348.

⁴ Ramón J. SENDER, *Proclamación de la sonrisa*, Madrid, Pueyo, 1934, 223 pp.

⁵ Braulio FOZ, *Vida de Pedro Saputo*, Zaragoza, 1844 (Barcelona, Laia, 1973).

⁶ Ricardo SENABRE, «Una Novela-Resumen de Ramón J. Sender: *El verdugo afable*», *Separata de la Literatura en Aragón*, Caja de Ahorros y M. de P. de Zaragoza, Aragón y Rioja, s. f. (posterior a 1973).

no publicada hasta 1960⁷ pero cuya traducción inglesa ya había aparecido antes de *El verdugo afable*.⁸ Pero sobre todo nadie habla de *El vado*.⁹

EL VADO

Estado de la cuestión bibliográfica

Ninguno de los varios y exhaustivos bibliógrafos senderianos menciona dicho libro, cuya distribución probablemente no iría más allá de los medios del exilio republicano en Francia. Ni Domenicali¹⁰ ni King¹¹ ni Vilches —que circunscribe su trabajo al primer Sender, es decir, el anterior a 1939—¹² ni Espadas¹³ parecen haber tenido conocimiento de su existencia, ni tampoco parece haber habido nunca trabajo, mención, estudio, artículo o reseña sobre el mismo, hasta la aparición de *Letras aragonesas (siglos XIX y XX)*, recopilación de artículos de José-Carlos Mainer,¹⁴ uno de los cuales da noticia de la existencia de *El vado*, analiza su filosofía y esboza una serie de concomitancias temáticas con *Réquiem por un campesino español*.¹⁵

El vado es una narración que publicó en Toulouse en 1948 la Novela Española —(révue littéraire bimensuelle), n.º 8—, una de las muchas editoriales y colecciones que fundaron los exiliados españoles en la primera posguerra. En la contraportada y últimas páginas se anuncian como otros números de la colección: *Campos y hombres de España* de Antonio Machado, *Nada menos que todo un hombre* de Miguel de Unamuno, *Fuenteovejuna* de Lope de Vega y *La vida del Buscón* de Francisco de Quevedo, junto a otros autores contemporáneos, como Alejandro Casona, Arturo Serrano Plaia y Eduardo Zamacois, de los que varios proceden de medios confederales o libertarios: J. García Pradas, Mercedes Comaposada o Ramón J. Sender.

⁷ Ramón J. SENDER, *La llave*, Montevideo, Alfa, 1960.

⁸ Ramón J. SENDER, «The Key», *Kenyon Review*, 5 (Spring, 1943). pp. 201-218.

⁹ Ramón J. SENDER, *El Vado*, Toulouse, La Novela Española, 1948, 32 pp.

¹⁰ Dena DOMENICALI, «A bibliography of Works by and about Ramon J. Sender in the English language», *Bulletin of Bibliography*, 20/3 (1950), pp. 60-63, y 21/1 (1951), p. 93.

¹¹ Charles L. KING, *An annotated bibliography*, Metuchen (N. J.), The Scarecrow Press, 1976.

¹² M.ª Francisca VILCHES DE FRUTOS, *La generación del nuevo romanticismo. Estudio bibliográfico y crítico (1924-1939)*, Madrid, Universidad Complutense, 1984.

¹³ Elizabeth ESPADAS, «Ensayo de una bibliografía sobre la obra de Ramón J. Sender», *Papeles de Son Armadans*, 220 (1974), pp. 91-104; 221-222 (1974), pp. 233-262.

¹⁴ José-Carlos MAINER, *Letras aragonesas (siglos XIX y XX)*, Zaragoza, Oroel, 1989.

¹⁵ José-Carlos MAINER, «Noticia de una novela desconocida de Ramón J. Sender: *El vado*», *Letras aragonesas...*, op. cit., pp. 193-208.

La narración viene fechada por Sender como «New-York, febrero 1948». Por entonces ya vivía en Albuquerque, New Mexico, pero poco antes había estado en Nueva York —trabajando para la Metro-Goldwyn-Mayer— y allí seguían viviendo sus hijos, adoptados por una familia neoyorquina, todo según Charles L. King.¹⁶ Aunque ya plenamente integrado en la vida norteamericana, cuya nacionalidad tenía desde 1946, mantuvo contactos con los ambientes culturales y editoriales de los exiliados del bando republicano en Méjico y Francia, como prueba esta primera y última edición de *El vado*.

Análisis, estructura y contenido

La narración, fraccionada en cinco capítulos, cuenta la historia del deterioro síquico de una campesina, Lucía, a causa del remordimiento por haber denunciado a su cuñado, a quien amaba, y que fue muerto por los guardias civiles; se supone que la acción sucede después de la guerra. La ausencia de toda referencia temporal o local —sólo se sabe que la acción ocurre dos años después de la delación criminal— contribuye al clima abstracto y enrarecido en que se desarrolla el relato. Los mismos personajes también están aureolados de un nimbo misterioso, al conocerse de ellos exclusivamente lo imprescindible para comprender lo sucedido; así, sólo Lucía y su hermana Joaquina tienen nombre, careciendo de él los campesinos que asisten al drama, el abuelo de las hermanas y la suegra de Joaquina. Y, lo que es más significativo, también carece de nombre la víctima, a quien se denomina sólo como el mozo, el marido, el hijo, el muerto o el hombre amado. Esta carencia cobra mayor razón de ser cuando en el capítulo IV Lucía comienza a ver la aparición del muerto; es decir, el protagonista ausente se convierte en fantasma, más fantasma aún por carecer de nombre.

La estructura rítmica está muy bien construida. En los tres primeros capítulos se alterna la acción real de la historia —Lucía va a lavar al río el segundo aniversario de la muerte de su cuñado, luego llega Joaquina; y después, Lucía trata en vano de contar todo a su hermana— con la narración de todos los episodios ocurridos anteriormente, necesarios para entender lo relacionado con la muerte. Esta alternancia usa la técnica del retroceso por recuerdo que tan buen juego le dará a Sender cinco años después en la construcción de *Mosén Millán*,¹⁷ título original del famoso *Réquiem por un campesino español*, obra con la que *El vado* guarda concomitancias

¹⁶ Charles L. KING, *Ramón J. Sender*, Nueva York, Twayne, 1974, 196 pp. «He had an apartment in New York City, became better acquainted with his two children, and worked as a consultant for the motion pictures company, Metro-Goldwyn-Mayer. One of the conditions of employment insisted upon by Sender was that his real name was not to appear on the screen as a collaborator on any movie» (*op. cit.*, p. 26).

¹⁷ Ramón J. SENDER, *Mosén Millán*, Méjico, Aquelarre, 1953.

temáticas —que señala Mainer en el artículo citado—: tema basado en el remordimiento por una delación evitable, delación de una persona amada, que será ajusticiada; presencia de un sacerdote, que se entera del secreto en una confesión, y uso recurrente de una canción popular, que funciona como estribillo del relato. Veamos un ejemplo de esta técnica de retroceso, en el que Lucía salta de la acción real a una acción recordada cuyo tiempo discurre no necesariamente hacia delante:

Seguía con el rumor de las palabras de la anciana en sus oídos y con la imagen del abuelo sentado al lado del fuego en su recuerdo. El abuelo conocía los sentimientos de la nieta desde que un día olvidando ésta su presencia y creyendo que estaba sola se puso a monologar en voz alta.¹⁸

La materia temática que es recordada por Lucía en los tres primeros capítulos no está ordenada según un criterio cronológico, sino más lógicamente en función de su importancia para la comprensión de lo sucedido y de los sentimientos de Lucía con respecto a ello. Además está dosificada según la marcha de la acción real, con la que va constantemente relacionada, de manera que en el primer capítulo se narran los episodios más destacados (la denuncia, el conocimiento casual del escondite, el abuelo confidente, la marcha a quintas, la siega —único episodio amoroso entre Lucía y su cuñado— y la muerte de éste). En el segundo capítulo se reduce cuantitativamente la materia recordada, sucedida sólo unos meses atrás (intento de Lucía de publicar la delación, confesión al cura, sentimiento de culpabilidad y necesidad de expiación). En el tercer capítulo la materia recordada es sólo una alusión a un momento muy lejano, Lucía recuerda cuando era niña y su abuelo le cantaba una canción que hablaba de una «hija moscarda». A partir de ahí y conocidas las claves del suceso, origen de la acción real, ésta ya no abandona la narración.

El gran salto atrás del capítulo tercero se justifica por la aparición de la «hija moscarda», elemento onírico que va a obsesionar la mente de Lucía junto con el remordimiento y va a permitir la existencia de otros elementos oníricos o al menos no cotidianos, que llevarán a Lucía de la acción real a la sinrazón, tales como el moscardón apresado en los juncos, el rumor del agua en que cree oír palabras y frases o el sueño del agujero succionador. Este cambio en el clima del relato es gradual y se va propiciando por la inestabilidad emocional de Lucía, causada por el remordimiento y por la incapacidad de comunicar y desahogarse de su angustia.

La visión del fantasma en el capítulo IV supone la constatación de que la escasa estabilidad anímica de Lucía ha tocado fondo y comienza el desvarío. Horrorizada por la visión, Lucía cuenta todo a su hermana y es conducida a casa total-

¹⁸ Ramón J. SENDER, *El vado*, ed. cit., p. 6.

mente desquiciada. En el capítulo V está fuera de sí, duerme y se despierta a des-tiempo, repite siempre lo mismo y al final sale desnuda a la plaza a segar nieve, en recuerdo de cuando segó con su cuñado.

El tema de la obra, deterioro físico y mental de Lucía, causado por el remordimiento y la incomunicación, enlaza con el de muchas obras, episodios y personajes senderianos —algunos críticos ven en el tema de la culpa la clave para entender la narrativa senderiana—;¹⁹ este tema se articula en la obra que nos ocupa a base de crear un clima intenso, utilizando los recursos ya citados y además la repetición de otros como la asunción por Lucía de su crimen y el deseo de castigo, el coloquio con las aguas del río, que parecen hablar, los continuos titubeos de Lucía por decir o hacer algo, etc.

El vado es una narración de alta calidad literaria, digna de ser recordada por el lirismo de la descripción ambiental, la tensión del clima narrativo, la coherencia del hilo argumental y hasta por la caracterización psicológica de los cuatro protagonistas —Lucía, su abuelo, Joaquina y su suegra—, pues el muerto es siempre un fantasma en el recuerdo de todos. Posee entidad literaria por sí misma y es una de las narraciones que con más motivo merecerían haber pasado a las colecciones de cuentos, a las que Sender fue muy aficionado hacia los años sesenta, habiendo ya publicado una en 1940.²⁰

EL VADO EN *EL VERDUGO AFABLE*

Reducción cuantitativa y función estructural

Sin embargo *El vado* no vuelve a editarse, pero aparece refundido en el capítulo decimooctavo de la primera edición de *El verdugo afable*, capítulo 17 en ediciones posteriores.²¹ Como *El vado* estaba compuesto por 26 páginas de una media de 440 palabras, venía a ocupar unas 29.000 palabras. Su refundición en *El verdugo afable* ocupa unas 11 páginas de una media de menos de 370 palabras, lo que viene a suponer unas 4.000 palabras, que se unen a las 25.500 computadas por Carole Adam como procedentes de préstamos, para acercarse a las 30.000; es decir, casi la quinta

¹⁹ Véanse por ejemplo las obras de SENDER *Mr. Witt en el Cantón*, Madrid, Espasa-Calpe, 1935; *El verdugo afable*, ed. cit.; Mosén Millán, ed. cit.; *Los cinco libros de Ariadna*, Barcelona, Destino, 1977, p. 276; *Las criaturas saturnianas*, Barcelona, Destino, 1968; *La mesa de las tres moiras*, Barcelona, Planeta, 1974, p. 96. Y también Marcelino C. PEÑUELAS, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, Madrid, Magisterio Español, 1970, pp. 121-122; José-Carlos MAINER, en *Ramón J. Sender. In memoriam...*, op. cit., pp. 18 y 127-135.

²⁰ Ramón J. SENDER, *Mexicayotl*, Méjico, Quetzal, 1940, 255 pp.

²¹ Ramón J. SENDER, *El verdugo afable*, Barcelona, Destino, 1981; *Réquiem por un campesino español. El verdugo afable*, Barcelona, Mundo Actual, 1984, 375 pp. En adelante nos referiremos siempre a la edición de 1952, ya citada.

parte del total de la novela. Ello sin contar el préstamo, aún no computado, procedente de *La llave*, *Proclamación de la sonrisa*, la *Guía espiritual* de Miguel de Molinos, la *Vida de Pedro Saputo*, etc.

Por otro lado estas 4.000 palabras frente a las 29.000 originales de *El vado* desmienten la afirmación de Mainer de que estas refundiciones se realizan «siempre en mayor extensión»,²² puesto que en esta ocasión se queda en menos de la séptima parte.

Antes de comprobar qué parte de la versión original ha sido amputada, es necesario contestar a una pregunta: ¿por qué y cómo ha ido *El vado* a parar dentro de *El verdugo afable*? *O. P.*, *Viaje a la aldea del crimen*, *La noche de las cien cabezas* y *Proclamación de la sonrisa* son obras de juventud de Ramón J. Sender, de una ideología revolucionaria más o menos marxista o anarquista. Incluso una primera versión de *La llave* parece haber sido redactada siendo muy joven Sender (hacia 1916), aunque nunca publicada. Ninguna de estas obras anteriores volverá a ser reeditada por Sender, que con ello se desdice un tanto de su violencia temática o verbal; sí aparecen en *El verdugo afable*, traducidas al ahora «humanismo desencantado de 1952».²³

Pero en los cuatro años que separan ambas versiones de *El vado* no ha habido tiempo para un cambio de perspectiva. ¿Por qué reutilizarlo entonces? Hay que decir que la historia de Lucía en *El verdugo afable* no está contada fuera del tiempo y del espacio, como ocurría en *El vado*, sino que sucede en la aldea de Ramiro, adonde ha ido a vivir con la Cañamón, en un tiempo concreto —invierno de 1933—, con lo que la muerte del cuñado no es consecuencia de la represión franquista de la posguerra inmediata (información que se presuponía en *El vado*, principalmente por la fecha de escritura y edición y por el público lector de ésta, pues no se hacían referencias: sólo que el muerto se escondió en un horno y fue delatado a la guardia civil por rojo).

Ahora, la muerte del cuñado, ocurrida tres años antes de la acción, queda fuera de los luctuosos sucesos de la época, incluso lejos de las rebeliones obreras y campesinas de 1933 y 1934 y por lo tanto sin razón de ser. Quizá la búsqueda de ésta pueda ser el motivo de que Sender haya retrasado un año la acción de la muerte con respecto a la acción real, pues en *El vado* había sucedido sólo dos años atrás: así, coincide con 1930, año más «revolucionario» que 1931, aunque la diferencia no es tanta como para justificar la modificación, que más bien parece responder a necesidades estructurales de la técnica de retroceso por recuerdo; así, el primer diálogo entre la madre del muerto y Lucía en *El vado* se produce al asomarse aquélla a la

22 Véase nota 2.

23 Véase nota 2.

ventana y sorprender a Lucía, que va hacia el río. En *El verdugo afable* Lucía recuerda este diálogo que sucedió un año atrás; este cambio requiere la inclusión de uno de los dos únicos párrafos nuevos, que explica la situación y prepara desde el principio al lector para la técnica de retroceso.

Esta modificación del texto original sólo es la primera de una larga serie que convierte el texto nuevo en algo completamente distinto de la primera versión, un texto casi totalmente encajado en la nueva novela y cuyas fisuras sólo se perciben a la luz del cotejo con *El vado*. Antes de que comience el préstamo, ya ha habido algunas breves alusiones a los dos personajes principales: Lucía ha aparecido en el capítulo anterior como criada de Ramiro y Paquita la Cañamón, pero apenas se ha contado nada de ella, aunque sí se la ha enmarcado familiarmente como pariente de Ramiro. Además su madre viuda se ha casado en segundas nupcias con el catalán Delaput, nombre que origina chismes en la aldea. Un momento antes del texto prestado se resume lo que va a venir y se empieza a hablar de Lucía como personaje protagonista:

Ramiro pensaba en el trágico fin que había tenido el marido de una de sus primas, la que vivía con su suegra la hornera (...) Lucía debía haber sido hermosa y podría serlo todavía, pero en su abandono de campesina mostraba cierta vejez precoz.²⁴

El texto prestado comienza reproduciendo exactamente las frases iniciales de *El vado*. Justo antes, el encabezamiento justifica el cambio ficticio de narrador:

Sucedieron hechos extraordinarios. Según Ramiro averiguó más tarde, esos hechos con sus causas y orígenes fueron los siguientes...²⁵

A partir de ahí Ramiro desaparece totalmente durante la primera mitad del texto para aparecer sólo al final, como analizaremos más adelante. El cambio ficticio de narrador se produce al usurpar el narrador de *El verdugo afable*, que es el propio Sender con su nombre y apellido desde el capítulo primero, las funciones del narrador omnisciente de *El vado*; la suplantación queda un poco desencajada, por cuanto Sender cuenta la historia del verdugo sólo por lo que le cuenta a él Ramiro desde el capítulo segundo, no es por tanto un narrador omnisciente, al menos en teoría; sin embargo, al empezar a narrar la historia de Lucía va más allá de lo que Ramiro «averiguó más tarde», pues describe lo que ve y piensa Lucía, lo cual, siempre en teoría, no podía haber averiguado Ramiro.

²⁴ Ramón J. SENDER, *El verdugo afable*, ed. cit., p. 363.

²⁵ *Ibid.*, p. 364.

En cuanto a la aparición de Ramiro en la segunda mitad del texto —aparte de dos alusiones a la estancia de aquél en el Tomillar, casa adonde iba Lucía de criada—, lo hace en calidad de espectador lejano, pues sólo oye alguna escena desde su cuarto.

Una vez acabado el texto prestado, que finalizaba, recordemos, con Lucía enajenada, desnuda, segando nieve en la plaza, Ramiro sí interviene, ya no como espectador, sino como partícipe en la historia: es él quien con una manta cubre a Lucía y la conduce dentro de la casa. Después Lucía es internada en un manicomio y sólo vuelven a aparecer algunas alusiones recordando la historia.

De todas formas, el engarce de la historia de Lucía dentro de la de Ramiro no explica la inclusión precisamente de esta obra tan distinta de las otras incluidas —*O. P.*, *La noche de las cien cabezas* y *Viaje a la aldea del crimen*— y tan poco lejana en el tiempo como para refundirla. ¿Cuál es la razón, pues, de tal inclusión? El tema de *El verdugo afable* es la búsqueda de una cierta aniquilación o hundimiento moral por parte del protagonista como asunción de la cuota propia de miseria humana. Poco antes del texto prestado Ramiro ha estado reflexionando:

Le parecía que de todas sus discusiones se desprendía una evidencia: la superioridad moral del hombre que acepta las miserias del humano destino sin ilusiones y hasta el fin.²⁶

Y casi al acabar el capítulo:

Pensaba en todo lo que había hecho sin querer, en lo que había visto que hacían los demás, en lo que le había dicho el duque sobre sus antepasados, en los crímenes recientes de Benalup, en su diálogo violento y extraño con el P. Anglada, en la encerrada, en la locura de Lucía y se preguntaba: «Todo esto, ¿para qué?».²⁷

Queda resumida la estructura de la novela: Ramiro ha ido recorriendo distintos estadios de la miseria humana, ha intentado sumirse voluntariamente en ella con su acercamiento a los anarquistas o con su fallido ensayo de unión con una prostituta, Paquita la Cañamón, en el capítulo anterior a la historia de Lucía. En último lugar —también en último lugar en la cita anterior—, asiste al drama de su prima, constata a qué extremos de comportamiento puede una persona ser empujada por las circunstancias. Ya es suficiente. Inmediatamente envía la solicitud para ocupar la plaza de verdugo del penal de Ocaña, iniciativa en principio repugnante

²⁶ *Ibid.*, p. 364.

²⁷ *Ibid.*, p. 383.

para él; y por eso mismo la asume. El capítulo acaba con la marcha de Ramiro de la aldea hacia Ocaña.

Además el ya citado tema de la culpa justifica la inclusión en *El verdugo afable* de la historia de Lucía, cuyo motivo central es desde el principio el remordimiento:

—¿Cómo pude yo caer en aquello? Hace tres años que no me ha llegado el aliento al corazón.

Por las noches, en sueños, se le presentaba el muerto. Llegó un momento en que tuvo miedo de morir.²⁸

También Ramiro se sintió culpable desde el principio de su historia en el capítulo cuarto por el envenenamiento de su novia, la hija del boticario, y toda su familia; éste es el móvil de arranque de su viaje iniciático. Después se seguirá sintiendo culpable: por la seducción de la novicia, por comer carne de la sirenita del circo, por la muerte de los anarquistas Graco y Chino, por el suicidio de la argentina, por no poder hacer nada contra la represión en Casas Viejas o contra la cencerrada que los campesinos le organizan a él y a la Cañamón en el Tomillar... Después Lucía se sigue sintiendo culpable. La convocatoria de la plaza de verdugo ofrece una perfecta expiación para tanta culpa. La novela justifica la decisión de presentarse a ella. La historia de Lucía es el último eslabón de la justificación.

Sustitución cualitativa

Antes hemos afirmado que la nueva versión de *El vado* consistía en un texto totalmente distinto. Vamos a intentar delimitar ahora en qué ha consistido la variación, cuáles han sido las amputaciones y añadidos y cuáles las sustituciones y qué valor tienen con respecto a la obra total.

Las amputaciones suponen la mayor parte de *El vado*. Recordemos que unas 29.000 palabras quedan reducidas a unas 4.000. Se amputan, pues, siete octavas partes de la versión original, casi todo relativo a repeticiones; efectivamente *El vado* era una obra tensa, de ambiente y tono obsesivos, y el mejor recurso para expresar dicha obsesión lo encuentra Sender en la reiteración. En *El verdugo afable* la historia de Lucía es sólo un rápido eslabón en la vida de Ramiro, que además sólo asiste a ella como espectador lejano. Así pues, Sender poda descripciones, repeticiones ambientales y hechos prescindibles... La segunda versión se convierte en el esqueleto de la primera. A veces el mecanismo consiste en seleccionar una frase, la más llena de contenido, de entre uno o varios párrafos. Otras veces el autor va eliminando las fra-

²⁸ *Ibid.*, p. 365.

ses que le parecen menos necesarias; veamos un ejemplo de esta técnica (figuran entre paréntesis los fragmentos que no aparecerán en *El verdugo afable*, el resto habrá sufrido sólo alguna modificación no sustancial):

Estaba de espaldas a las huertas y al pueblo. Era ya más de media mañana. No podía tolerar el tener a sus espaldas la colina lejana donde se alzaba el cementerio. (Cuanto más pensaba en aquello más difícil se le hacía.) Se levantó y alzando la canasta (la apoyó en su cadera izquierda. Luego buscó el vado y) pasó a pie seco por las losas que emergían a cortos espacios. Ya en la orilla opuesta (veía el pueblo y el cementerio. Y trataba de retener el rumor de las aguas que al pasar por el vado le hablaban diciendo palabras que no conseguía descifrar.

El viento seguía arrastrando las nubes sobre el azul. Lucía se arrodilló al lado del agua y se quedó un momento a cuatro manos) mirando las burbujas que se formaban alrededor de las piedras.²⁹

Pero además de estas amputaciones meramente estilísticas, que tienen como motivo —y lo consiguen— agilizar el ritmo de la narración, hay otras amputaciones temáticas que van modificando el resultado total del relato. Así, no aparecerán en *El verdugo afable* la insistencia por la madre del muerto en la imposibilidad de que nadie conociera el escondite, el hecho concreto de la delación, las moraduras de Joaquina por las que Lucía deduce el escondite del marido (cap. I), el intento de Lucía de confesión pública, la confesión al cura, una descripción con un disparo y un rayo de sol sobre el cementerio (cap. II), el planteamiento por parte de Lucía de la posibilidad de suicidarse en el río después de confesarse a su hermana (cap. III) o de marcharse del pueblo y de poder ser ajusticiada por soplona (cap. IV), el hecho de pinchar los ojos de su hermana en la foto de matrimonio y su insistencia en que su hermana y la suegra de ésta la odien por la delación (cap. V y último).

Como se puede imaginar, la nueva historia de Lucía resulta bastante más imprecisa que la original, que a costa de una menor agilidad rítmica aparecía como más completa y llena de significado narrativo. Con todo, hay otras dos amputaciones generales más trascendentales aún, que casi cambian el sentido del relato:

En primer lugar se omiten del capítulo I tres hechos conducentes a asegurar la existencia de atracción amorosa por parte de Lucía y, lo que es más importante, por parte de su cuñado; así, el intento por Lucía de robar a Joaquina el beso de despedida al marchar el mozo a la mili, el robo del ramillete y, luego, el beso de Lucía en la boca del muerto. El hecho, que aventura los sentimientos de aquél, es un abrazo que da a Lucía, hecho que se sugiere en *El verdugo afable* pero no se explica, de manera que se pierde una escena que en la versión original casi justificaba o, al menos, explicaba el comportamiento criminal de Lucía:

²⁹ Ramón J. SENDER, *El vado*, ed. cit., p. 11.

Le dio a ella la dally y situándose detrás o contra su costado ponía las manos sobre las de ella y segaban juntos. Avanzaban muy lentamente. Ella sentía en su cuerpo el calor de él y se resistía a avanzar para que el contacto fuera más estrecho. Percibió en su cuello el aliento acelerado de él, que soltaba la dally y la abrazaba buscándole los senos; pero en aquel momento se oyeron las voces de otros campesinos que se acercaban y ella asustada se desprendió y corrió al camino.³⁰

La segunda amputación trascendental consiste en que en *El verdugo afable* Lucía no llega a confesarle su secreto a su hermana Joaquina, mientras que en *El vado*, después de que Lucía vea la aparición del fantasma, se desarrolla este diálogo:

- Pero los mozos me matarán por avispona, por moscarda.
- ¿Y a quién has delatado?
- A tu marido. Lo delaté para que lo fusilaran.³¹

En la nueva versión, donde no se produce el desahogo de la comunicación, Lucía parece más lógicamente abocada al desvarío, que ahora es más sorprendente y chocante por la contundencia, dentro de toda lógica, con que se produce. En *El vado* el desvarío llegaba poco a poco, a pesar de los intentos de comunicación y de desahogo, y se iba desarrollando con toda la cotidianeidad de un drama familiar, que sucedía con el ritmo reposado y entrecortado de todo el relato.

Todo lo anterior se refiere a las amputaciones que Sender efectuó sobre el texto original de *El vado*. En cuanto a las ampliaciones, son tan escasas y apenas significativas que no aportan nada nuevo a lo dicho. Se deben a explicaciones necesarias al desaparecer contexto en las amputaciones, las referencias a Ramiro ya citadas, el salto un año atrás de la muerte —igualmente citado—, las referencias a las localizaciones temporales, espaciales y familiares y poco más. El diálogo anterior, ocurrido después de la aparición, se desarrolla así:

- ¿No lo ves?
- ¿A quién?
- A tu marido.³²

Lo cual no es estrictamente una confesión de culpabilidad, pero compensa la amputación de la misma.

³⁰ *Ibid.*, p. 23.

³¹ *Ibid.*, p. 23.

³² Ramón J. SENDER, *El verdugo afable*, ed. cit., p. 371.

Otra novedad interesante desde el punto de vista estilístico la aporta la insistencia dramática y casi peliculara de Lucía por simbolizar en sus manos la personalidad culpable:

—(...) ¿Ves estas manos?

Se las ponía delante de la cara y le decía que ellas tenían la culpa de todo.³³

Tarea correctiva de Sender

En cuanto a la preocupación profesional de Sender por el estilo, es interesante ojear una lista de las correcciones más relevantes que el autor ejerce sobre el texto de *El vado*, que aparece en la columna de la izquierda, mientras que los textos de la derecha son de *El verdugo afable*. Los números corresponden a las páginas de las primeras ediciones respectivas, que estamos manejando. Las cursivas a la izquierda concretan el sintagma corregido. Recordemos que sólo cuatro años separan las dos versiones:

El vado

«casita de barro» 3

«levantando los brazos *en el aire*
para entregarse» 4

«moraduras» 5

«delatarla» 5

«¿cómo pude yo *hacer* aquello?» 8

«Soy más miserable que una rata
de muladar» 14

(el pico de la moscarda) «se alargaba
para chupar *la miel*» 16

«el fragor *de las aguas*» 19

«comenzará a cerrarse el cielo encima
del pueblo» 20

«en la tardada» 20

«Todo era gris plomo» 21

«con los brazos *abiertos*» 22

«aquella aparición» 22

El verdugo afable

«casita de adobe» 364 (y se suprime un
«adobe» posterior)

«al cielo» 364

«huellas violadas» 365

«denunciarla» 365

«caer en» 365

«Soy la mujer más miserable del
mundo» 367

«el néctar de las flores» 368

«del río» 369 (evita repetición)

«de nosotras» 370

«oscurecer» 370

«El campo era de color gris plomo» 370

«levantados» 371

«aquel hombre» 371

³³ *Ibid.*, p. 373.

«no tuvo que decírselo *más que una vez*» 26

«un candil colgado *en un ángulo*» 29

«su desnudez bajo el cielo hosco tenía *un raro prestigio*» 31

«dos veces» 372

«del halda de la chimenea» 373

«una blancura de cera caliente» 374

Vemos cómo varias de las correcciones eliminan errores o imprecisiones semánticas, siendo la nueva versión en todas ellas más exacta; así es el caso de «los brazos al cielo para entregarse», pues «en el aire» no representa del todo la figura plástica del que se entrega; «moraduras» sólo son de golpes, pero el autor necesita referirse también a las huellas amorosas; los insectos chupan «el néctar de las flores», no «la miel»; «un raro prestigio» es una expresión casi vacía de significado frente a «una blancura de cera caliente», mucho más rica y plástica (recordemos la faceta pictórica de Sender).

Otras correcciones delatan un cuidado lingüístico y un saber hacer lejanos de la despreocupación que a veces fingió el autor. Así, «caer en aquello» por «hacer aquello», «El campo» por el impreciso «Todo» o «no tuvo que decírselo dos veces» por la expresión menos ágil desde el punto de vista sintáctico «no tuvo que decírselo más que una vez». Incluso se elimina el dialectal «tardada».

No es difícil comprobar que todas las correcciones son afortunadas, tanto las citadas como las que evitan repeticiones o expresiones poco apropiadas para el personaje, como «soy más miserable que una rata de muladar», más propia de un hamppón barriobajero que de una campesina comedida. Ello indica que la refundición de *El vado* en *El verdugo afable* no se hace a la ligera sino que es meditada y encajada, tanto en sus mínimos detalles como en el significado total.

Por otro lado vemos que, a pesar de que *El vado* era un relato bien construido en su estructura, evolución rítmica, análisis de los personajes, etc., siempre quedaron algunos defectos estilísticos, que luego pulió Sender en la nueva versión.

CONCLUSIONES

Ya vimos cómo el traslado de *El vado* al interior de *El verdugo afable* respondía a necesidades estructurales claras de esta última novela y cómo ese traslado se hacía con conciencia de su conversión en otra obra distinta, lo que explica la amplia amputación que realiza Sender. Además, el engarce del esqueleto del antiguo texto en el nuevo se hace cuidando todos los detalles.

En segundo lugar se comprueba que Sender cuida sus textos más de lo que él confiesa a veces, tanto en el caso de refundiciones —como la que nos ha ocupado—

como en el de meras reediciones. Pensemos que el texto de *El verdugo afable* será de nuevo corregido para posteriores ediciones; así, se reducirá algún polisíndeton de la página 365 y se introducirán algunas correcciones ortográficas, como comillas en citas literales, etc.

En cuanto a la técnica reductora por la que sólo el esqueleto de *El vado* pasa a *El verdugo afable*, confirma lo que el propio Sender contó sobre su forma de escribir:

Escribo unas cien páginas más de las necesarias en cada una de las novelas, porque prefiero tachar a añadir. Yo sé que sobra algo, pero no me cuido mucho de la composición y al final sé que quitando una página aquí, tres allá, media página en otro lugar, y tal, queda mejor.³⁴

Como colofón, recordaremos que las dos versiones de la historia de Lucía conforman dos obras distintas, ninguna mejor ni peor; la segunda, más acabada, pero también con pérdidas y amputaciones «dolorosas» para el resultado final, mucho más rápido. Se trata de la misma historia, pero con distintos enmarques.

³⁴ Marcelino C. PEÑUELAS, *op. cit.*, p. 102.