

De *El vado* (1948) a *Le nuvole non sono passate* (1957): prácticas de reescrituras y traducciones en la obra de Ramón J. Sender

ANGELA MORO
Università di Pisa

Resumen

El artículo se dedica a ahondar en la práctica de la reescritura en la obra de Ramón J. Sender tomando como punto de arranque la novela corta *El vado* (1948) y como punto de llegada la desconocida traducción italiana *Le nuvole non sono passate* (1957), al cuidado de Francesco Tentori. Además de la refundición de *El vado* en un capítulo de *El verdugo afable* (1952) que lleva a cabo el propio Sender, se reconstruyen las circunstancias de producción de las sucesivas versiones traducidas, respectivamente al inglés y al italiano, a partir de dicho episodio de *El verdugo afable*: *The Clouds Did Not Pass* (1954 y 1957, de traducción anónima) y *Le nuvole non sono passate* (1957), que Tentori traduce del inglés. Concluye el trabajo un cotejo de los textos involucrados en este enredado y hasta ahora inexplorado recorrido.

Palabras clave: Ramón J. Sender, *El vado*, *El verdugo afable*, *The Clouds Did Not Pass*, *Le nuvole non sono passate*, Francesco Tentori, Paul Tabori, Florence Hall Sender, traducción literaria, Exilio republicano español de 1939.

Abstract

This article delves into the practice of rewriting in the oeuvre of Ramón J. Sender, taking the short novel *El vado* (1948) as a point of departure and the undetected Italian translation *Le nuvole non sono passate* (1957), translated by Francesco Tentori, as a point of arrival. Besides Sender's own recasting of *El vado* into a chapter of *El verdugo afable* (1952), we will reconstruct the genesis of its subsequent English and Italian translations: *The Clouds Did Not Pass* (1954 and 1957, translated anonymously) and *Le nuvole non sono passate* (1957), which Tentori translates from the English rendition. The paper ends with a collation of the texts involved in this tangled and hitherto unexplored journey.

Key words: Ramón J. Sender, *El vado*, *El verdugo afable*, *The Clouds Did Not Pass*, *Le nuvole non sono passate*, Francesco Tentori, Paul Tabori, Florence Hall Sender, Literary translation, Spanish Republican exile of 1939.



1. NUBES QUE PASAN DESPACIO

En las zarzas del camino,
el pañuelo se ha dejado,
las aves pasan de prisa,
las nubes pasan despacio... (Sender, 2010a: 136)¹

Lo que precede es un fragmento del romance de Paco el del Molino, el protagonista de *Réquiem por un campesino español* (1960), célebre novela de Ramón J. Sender ambientada en una innombrada Guerra Civil. La historia descansa en la visión retrospectiva del párroco mosén Millán, quien se dispone a celebrar una misa para el alma de Paco el del Molino, héroe de la narración, que había fallecido el año anterior a raíz de una delación del mismo cura a los falangistas llegados al pueblo en los albores del conflicto. Este romance popular sobre la figura de Paco, su vida y su trágica ejecución, es mientras tanto desgranado por el monaguillo que espera en la sacristía el comienzo de la función.

Según ya notaba Mainer (1989: 207), la falta de toponomástica específica de un entorno rural presuntamente aragonés, el núcleo diegético sobre el tema de la delación de una persona querida, un estribillo con matices obsesivos y el complejo de culpabilidad “obstinada en confesarse y, a la vez, en ocultarse” (Mainer, 1989: 198) emparentan *Réquiem por un campesino español* con *El vado*. Si bien en *El vado* se halla claramente el germen de las vivencias de Paco el del Molino y de Mosén Millán, discrepamos de lo que opina Martínez de Pisón (2021: 12) sobre el hecho de que *El vado* sería “un bosquejo algo desaliñado y a medio hacer, una composición literaria no acabada de cuajar”, cuyo cumplimento sería *Réquiem por un campesino español*. Se trata, en efecto, de un texto autónomo y nada ingenuo, en el cual la sensación de que algo “no acaba de cuajar” se debe a su atmósfera húmeda incluso en sentido metafórico, que se vaporiza en la neblina de un paisaje indefinido, pero que lleva las sigilosas cicatrices de la contienda².

Validación de lo expuesto se halla en las palabras de Francesco Tentori, traductor al italiano del texto, quien, en su escueto diagnóstico sobre la producción literaria de Sender, no renuncia a poner de realce la confluencia temática entre *El vado* y *Réquiem por un campesino español*, que en aquella altura se titulaba todavía *Mosén Millán*:

Mosén Millán –lungo racconto o romanzo breve– narra la vicenda di un prete che per debolezza tradisce il giovane che ha battezzato e unito in matrimonio. Il racconto è dominato dalla presenza di un *romance* popolare che canta la storia del morto, ed è scritto con emozione semplice, sobria, diretta. Interessante trovare in esso l'elemento drammatico della delazione, che – diversamente giustificata – riappare in *Le nuvole non sono passate*. (Tentori, 1956: 6)

¹ Escrita en apenas una semana y destinada a formar parte de un volumen de novelas cortas que al final no cuajó, apareció por primera vez en México en 1953 bajo el título de *mosén Millán* en la colección Aquelarre, dirigida por el aragonés José Ramón Arana. Sucesivamente, en 1960, el título fue cambiado en *Réquiem por un campesino español* con vistas a publicar una edición bilingüe, en inglés y español (Nueva York, Las Américas). Sender cuenta a Francisco Carrasquer que “*mosén Millán* y *Réquiem* son lo mismo. Se le cambió el título al hacer la edición inglesa porque en inglés eso de *Mosén Millán* no suena a nada” (Vived Mairal, 2002: 450). En 1961 salió en Buenos Aires con el mismo título por la Editorial Proyección. La edición sucesiva, fechada en 1968 (México, Editores Mexicanos Unidos), lleva un título ligeramente distinto: *Réquiem para un campesino español*. El volumen, con el título restaurado de *Réquiem por un campesino español*, no sale en España hasta 1974 (Barcelona, Destino). Además, en 1964 se publica otra edición de *Mosén Millán*, para el uso didáctico, al cuidado de Robert M. Duncan (Boston, D. C. Heath and Company), con un prólogo del mismo Sender. Citamos por la edición de 2010 al cuidado de Antonio A. Gómez Yebra. De esta entramada historia editorial, cabe destacar, en particular, la propensión del autor hacia la reelaboración de su material narrativo también desde una perspectiva traductora.

² Con la finalidad de poner de manifiesto el material común entre ambas narraciones, en 2010, *El vado* fue publicado junto con *Réquiem por un campesino español* (*Réquiem pour un paysan español & Le gué*) por la editorial francesa Attila, en traducción de Jean-Pierre Ressayat. Cf. Sender, 2010b.

Nuestro análisis se desprende del último verso mencionado en el romance: supuestamente, “las nubes pasan despacio” era un sintagma caro a Sender, por sus connotaciones paisajísticas y sus implicaciones simbólicas³. *The Clouds Did Not Pass* (1954) y *Le nuvole non sono passate* (1957) son los títulos de las traducciones –respectivamente inglesa e italiana– de una versión resumida y modificada de *El vado* (1948), que el autor vierte en un capítulo de su novela *El verdugo afable* (1952b). A continuación, se alumbrará el papel de *El vado* como generador de otros textos, tanto de producción endógena (la refundición en *El verdugo afable*) como exógena (las traducciones que de dicha refundición proceden).

2. LA BREVE JOYITA DE 1948

De *El vado* se había perdido noticia y debemos a José-Carlos Mainer la exhumación del olvido, solo en 1989, de esta “breve joyita de 1948” (Mainer, 1989: 197). En 2001, con motivo del centenario del nacimiento del autor, *El vado* es publicado en una edición trilingüe –castellano, catalán y aragonés– al cuidado de José Domingo Dueñas (Sender, 2001). A este respecto, cabe detenerse en la colección en la cual el texto fue publicado, puesto que la misma morfología del soporte editorial nos otorga información sobre las razones de un periplo de refundiciones y reelaboraciones particularmente convulsionado.

La novela corta aparece por primera vez de forma suelta en el número 8 de la segunda serie de la colección ‘La Novela Española’, que consta de 25 ejemplares totales divididos en dos series. Dicha colección, editada en Toulouse con carácter quincenal por la recién creada Librairie des Éditions Espagnoles⁴, era dirigida por el periodista madrileño cenetista y colaborador de la prensa anarquista de la preguerra Antonio Fernández Escobés⁵ y destinada a los españoles desterrados en Francia⁶, con miras a no calificarse de “publicación de partido, sino una revista cultural” (Risco, 1976: 127). ‘La Novela Española’ “supuso la materialización del deseo compartido de mantener viva la cultura española entre la diáspora” (Campillo Galmés, 2020: 201). En sus entregas se matizan los deslindes entre cultura alta y baja, cohesionando así a los refugiados por medio del fomento y del cultivo de una cultura transversal del exilio. Se trata, de hecho, de una “colección popular de novela, que no es lo mismo que una colección de novela popular” (Larraz, 2020: web), en la cual se desgrana el discurso identitario –de corte claramente antifascista– del colectivo de exiliados republicanos, gracias a la reiteración de prácticas editoriales previas a la Guerra y difundidas sobre todo entre círculos de anarquistas y socialistas. Los textos incluidos constituyen un ejemplo de una fértil simbiosis entre las obras clásicas –*Rinconete y Cortadillo* de Cervantes inaugura simbólicamente el primer número– y algunos escritores exiliados contemporáneos, tal como era Ramón J. Sender. *El vado*, en efecto, se enmarca entre la entrega 7, en la que se reproducía el cuento de Eugenio Noel *El allegretto*

³ Hay que señalar otra mención del sintagma en la novela corta *La porta grande*, perteneciente a las *Tres novelas teresianas*. La protagonista Teresa, desde su celda, “veía tejados y nubes. Las nubes pasaban y también se iban, todo se iba a alguna parte. El viento, las nubes, las horas, la juventud, la amistad, la vida” (Sender, 1967: 20). También aquí este elemento de la naturaleza se carga de matices existenciales en la vida de una joven mujer.

⁴ La colección “La Novela Española” inició su andadura en el mes de mayo de 1947, por iniciativa del impresor y profesor de esperanto Josep Salvador Puignau, quien, como muchos refugiados, tomó la vía del exilio en febrero de 1939. En 1946, Salvador Puignau fundó con el exiliado Antonio Soriano y el francés Louis Solères la Librairie des Éditions Espagnoles. En el siguiente enlace, disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, se pueden consultar algunas publicaciones de la editorial, con un especial enfoque en la colección “La Novela Española”: <https://cvc.cervantes.es/literatura/lee/coleccion/default.htm>. 2023.03.11.

⁵ Para un análisis detallado de la figura de Antonio Fernández Escobés, cf. Montiel Rayo, 2016.

⁶ Como es bien sabido, la ciudad de Toulouse era, por aquel entonces, la capital del exilio republicano de 1939. Sobre el rol que Toulouse desempeñó no solo como lugar de acogida de los refugiados, sino como centro propulsor de una intensa y heterogénea labor editorial de la comunidad exiliada, véase, por lo menos, el volumen al cuidado de Alted y Domergue, 2003.

de la *Sinfonía VII* y la número 9, dedicada al primer libro de *La vida del Buscón*, de Quevedo. Asimismo, es menester señalar que las novelas cortas publicadas por primera vez en la colección destacan por el planteamiento ideológico de sus autores, antiestalinistas y en prevalencia anarquistas, y por la predominancia del tema bélico y exílico. Veremos que esta postura política caracteriza también el marco en el que encontraron cabida editorial las traducciones de la obra, que nos proporcionan información sobre la recepción de Sender en el mundo italiano y anglófono de los años Cincuenta del pasado siglo.

3. "YO PASÉ EL VADO Y EL FORADO, PERO LAS NUBES NO PUDIERON PASAR LA SIERRA"

Tanto las nubes como el vado –fulcros de los títulos de las traducciones y del texto originario– cobran una carga simbólica en la narración del trastorno psíquico de Lucía, una joven campesina obsesionada por haber provocado, con su delación, la muerte del hombre amado secretamente, marido de su hermana Joaquina y probablemente perseguido por motivos políticos. La obstinación de la joven en querer confesar el pecado a la hermana queda varias veces abortada debido a los rumores de la naturaleza; a saber, el viento y el agua del vado donde las dos están lavando la ropa. La parvedad en el bosquejo del paisaje, que se compone de unas nubes cambiantes, de una lejana ermita, de campos solitarios, del río, de unas pocas casas de barro, de la sierra y de un viento pertinaz, responde a la "calculada sinécdoque de paisaje [...]. Sinécdoques fugaces que, sin embargo, funcionan en estrecho subrayado simbólico de la acción humana" (Mainer, 1989: 199), tejiendo con ella "misteriosos hilillos de casualidad" (Mainer, 1989: 199). La ambientación, aunque exenta de referencias topográficas precisas y, por ende, vertebrada por rasgos universales, en opinión de Dueñas (2001: 27), coincide con el enclave de Alcolea de Cinca, en particular por la presencia del río caudaloso que precisa la creación de un vado para hacer la colada e impedir que la ropa se escurra arrastrada por la corriente.

Justo al comienzo, la atmósfera aparece tersa y despejada:

La mañana era clara con nubes altas y sol intermitente que parecía apagarse y encenderse con el viento. Este era tan fuerte que los pájaros no se atrevían a volar y caminaban por el suelo al amparo de las tapias de adobe de los huertos. (Sender, 1948: 3)

Conforme progresa el relato, asistimos al lento deterioro de esta atmósfera, así como a la enunciación de la profecía, embebida de antigua sabiduría campesina, sobre las nubes; profecía que atesora la clave hermenéutica del texto:

Volvía a su puesto cuando vio que las nubes ocultaban el sol en el espacio que abarcaba su vista. Pero por entre el conglomerado de nubes se abría una pequeña claraboya y se filtraba por ella un rayo dorado que bajaba sobre el cementerio [...]. Su hermana hablaba. Decía que aquel día el viento del sur era tibio. Un viento abochornado que iba empujando las nubes a las montañas.
- Mi suegra dice que si las nubes no pasan la sierra, volverán a bajar y habrá nieve. (Sender, 1948: 12)

Podemos plantear un doble vector interno al texto, que queda reflejado en los dos enfoques, nada aleatorios, del título original y de su circulación bajo forma de traducción; es decir, el vado y las nubes. El vado guarda en sí las marcas simbólicas de un lugar liminal entre vivos y muertos, entre la comunidad de aldeanos y la marginación de la mujer. "Icono de la diferencia y separación" (Pini, 2012: 73), permite acceder a la otra orilla del río, que la focalización interna en Lucía describe como una parte "otra", poblada de tinieblas y presencias

espectrales: “El río y el viento corrían con prisa a otra parte donde había quizá sombras terribles. Lucía tenía miedo a la noche” (Sender, 1948: 20). Hipóstasis de un irreversible desplazamiento, el vado, nada más cruzarlo, otorga a Lucía un ángulo de visión diferente sobre la aldea de la cual se siente rechazada:

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 llosas que emergían a cortos espacios. Ya en la orilla opuesta veía el pueblo y el cementerio. (Sender, 1948: 11)

Una de las últimas aserciones puestas en boca de Lucía, “yo pasé el vado y el forado, pero las nubes no pudieron pasar la sierra” (Sender, 1948: 31), articula la polarización entre estos elementos. Por un lado, el vado es el umbral que la protagonista atraviesa para ubicarse “más allá de cualquier percepción racional o convencional de las cosas” (Dueñas, 2001: 23); a saber, el lugar donde está su amado “y aunque parece difícil de entender, en ese lugar donde él está ahora se entienden todos los misterios” (Sender, 1948: 16). Por el otro, la travesía de las nubes acompaña el reducido cronotopo de la acción principal – de la madrugada al atardecer – y lo tiñe de toques líricos: “Las nubes rojas de poniente se reflejaban en el agua. –Parece– se dijo– que han volcado un brasero encendido en el río y las brasas bajan, bajan sin apagarse” (Sender, 1948: 19). Además, cumplen con el refrán popular y, no habiendo pasado la sierra, se amontonan sobre la aldea y hacen nevar. La nieve cierra el último apartado de la novela corta, separado incluso gráficamente de los otros por tres asteriscos y caracterizado por la omnisciencia de la voz narradora. Lucía, a las primeras luces del día, se levanta desnuda, descuelga la guadaña que había visto colgada en la cocina y, reproduciendo la escena erótica que había vivido con su futuro cuñado en el campo y de la que brota la pasión⁷, empieza a segar la nieve recién caída, en una escena que Ressayre (2003: 44) ha definido incongruente por su belleza absoluta:

En el medio de la nieve su desnudez tenía un raro prestigio. Comenzó a segar erguida, tranquila, lenta, atenta al roce musical de la ancha hoja de acero con la nieve que se alzaba como el ala de un cisne. (Sender, 1948: 31)

4. HISTORIAS DE REFUNDICIONES

La crítica ha variamente puesto el foco en la tónica senderiana a reescribir, reelaborar y proyectar sus obras en la narrativa más madura bajo el signo de la reducción⁸. Este trasvase abarca, en especial, los textos breves, cuya modulación es más ágil. Ya Meregalli (1985: 158-159) asumía que

La producción breve de Sender resulta particularmente laberíntica. [...] Más de una vez los aspectos más novedosos los he descubierto en la narrativa breve de Sender, menos conocida que las novelas. [...]. Probablemente es un grave error crítico, que deriva en parte de aquel estado de confusión de que hablaba, considerar los cuentos menos que las novelas, así como es demasiado esquemática la preferencia apriorista

⁷ “Le dio a ella la dalle y situándose detrás o contra su costado ponía las manos sobre ella y se gaban 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 dalle y la abrazaba buscándole los senos” (Sender, 1948: 7).

⁸ Cf. también Adam, 1960; Lekpa, 2001; Esteve Juárez, 2005: 23; Moga Romero, 2006 y Martínez de Pisón, 2014: 289.

hacia lo que en inglés se llama novel y la desconfianza hacia lo que en la misma lengua se llama romance. [...] El estudio de las narraciones cortas me parece una de las direcciones más prometedoras de la futura crítica senderiana.

Además, es el mismo Sender quien, en una entrevista a Peñuelas (1970: 102), pone de manifiesto su *usus scribendi*, oficio que el oscense lleva a cabo a través de un proceso que se rige sobre una operación sustractiva, más que aditiva:



lo que hago es trabajar de manera más cómoda. Escribo unas cien páginas más de las necesarias en cada una de mis 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. Es decir, prefiero que la prosa o la emoción sea overflowing y que luego se ajuste sin dificultad a mis gustos.

Estas aserciones comulgan con las de King (1976a: 292): “In a sense, as have other great authors, Sender has written only one novel but he has written it thus far in thirty-two or more versions, each revealing a different angle of reality”. En este sentido, los textos generados de *El vado* constituyen un ejemplo paradigmático de la reutilización de motivos narrativos que corroboran la tendencia del quehacer senderiano a privilegiar la condensación, práctica que las traducciones prolongan.

En 1994 Salguero Rodríguez aborda el cotejo de *El vado* con la refundición de una versión compendiada y con algunos cambios en el capítulo decimotercero de la primera edición de *El verdugo afable* (1952), más precisamente entre las páginas 364 y 375⁹. Tal como mantiene Salguero Rodríguez (1994: 267), la historia de Lucía en *El verdugo afable* no se cuenta desde una perspectiva ubicada fuera del tiempo y del espacio, como ocurre en *El vado*; por el contrario, los hechos se desarrollan en la aldea del protagonista Ramiro en un tiempo preciso: invierno de 1933, lo cual niega la relación causal entre la muerte del cuñado y la represión franquista de la inmediata posguerra. Este asesinato, por otra parte, se produce tres años antes de la acción en lugar de los dos años a los que apuntaba la analepsis de *El vado*; según afirma Pini (2017: 51-52), la presunta locura de Lucía queda despegada de la coyuntura bélica precisamente para volverse constante y universal. Además, Lucía aparece como prima y criada de Ramiro; es decir, plenamente enmarcada en el esquema de los actantes de la diégesis. Asimismo, cabe apuntar que, en la novela, la trayectoria de Lucía se concluye con una normalización y una supresión incluso del recuerdo de su delirio: Ramiro refrena la escena de locura en la nieve, que cierra *El vado*, cubriendo a la campesina con una manta:

Fue Ramiro quien bajó cautelosamente con una manta en los brazos. Pudo acercarse a Lucía por la espalda y a un mismo tiempo cubrirla y sujetarla con los brazos. Lucía se agitaba y cuando soltó la dalle [sic!], Ramiro consiguió envolverla en la manta y levantarla en vilo. Lucía agitaba las piernas desnudas, mordía el brazo de Ramiro a través de la manta, pero no decía una palabra. Pocos días después dispuso el médico que la llevaran a un manicomio y la aldea volvió a quedar en calma [...]. En la casa no se hablaba de Lucía [...]. La memoria de todos aquellos incidentes se diluía en un silencio pudoroso. (Sender, 1952b: 375-376)¹⁰

⁹ Sender no agrega una explícita mención a *El vado* tampoco al contestar a la pregunta de Peñuelas (1970: 123) sobre los «trozos de otras obras» incluidos en *El verdugo afable*, acerca de los que declara que “son parte de la confusa experiencia vital, documentales más o menos, y encajan en el marco total”. Las obras que sí se citan son *Casas Viejas* (1933), *Orden Público* (1931) y *La noche de las cien cabezas* (1934).

¹⁰ Citamos por la primera edición de *El verdugo afable*, fechada 1952 (Santiago de Chile: Nacimiento).

El engarce de *El vado* en *El verdugo afable* es una operación “meditada y encajada, tanto en sus mínimos detalles como en el significado total” (Salguero Rodríguez, 1994: 274); en efecto, las múltiples amputaciones responden a un principio de síntesis, de poda estilística, de tachadura de imprecisiones semánticas y de domesticación paulatina de los elementos sobrenaturales, obsesivos y neuróticos. Emblemático, a este respecto, es el diálogo que las dos hermanas entretienen en el vado del río nada más aparecerle a Lucía el espectro del difunto. Si en *El vado* Lucía repite un verso de un estribillo infantil que sella la imposibilidad de confesar la culpa, en *El verdugo* Lucía admite de manera explícita que el fantasma es el del marido de Joaquina:

Lucía clavaba las uñas en el hombro de su hermana, pero en lo que decía mostraba una calma y una flojedad extrañas:

-¿No oyes?

-¿Qué? -preguntaba Joaquina.

Tratando en vano de imitar el rumor del río, Lucía, cuyos dientes castañeteaban - estaba completamente mojada- iba diciendo.

-Moscarda, tú hablarás, pero no lo dirás nunca, nunca...

-¿Por qué dices eso?

-¿No lo oyes? - repetía Lucía señalando un lugar en la orilla del río: -Se ha ido, pero no ha cruzado el vado. Está ahí, ahí mismo. (Sender, 1948: 22)

Lucía clavaba las uñas en el hombro de su hermana, pero al hablar mostraba una calma completa.

-¿No lo ves?

-¿A quién?

-A tu marido. (Sender, 1952b: 371)

El estudio de Salguero Rodríguez es rematado con una sagaz predicción: “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” (1994: 275). A continuación, veremos que la historia incrustada en dicha novela volverá efectivamente a circular de forma suelta en dos traducciones, inglesa e italiana.

5. UN LABERINTO DE TRADUCCIONES ENTRE LAS ORILLAS DEL ATLÁNTICO

5.1 *The Clouds Did Not Pass*

El vado es fechado en Nueva York en febrero de 1948 y va dedicado a Florence Hall, hija de un hispanista, con la que Sender se había casado el 12 de agosto de 1943 en Las Vegas. Hall desempeña un papel medular en la difusión de la obra del aragonés, puesto que con frecuencia era ella quien se ocupaba de traducir sus textos al inglés. En su obra traductora resaltamos *The Affable Hangman* (1954), traducción de *El verdugo afable* (1952), publicado en Londres por la editorial Johnatan Cape¹¹. En la misma fecha y en la misma ciudad sale también una antología al cuidado del novelista y periodista húngaro Paul Tabori¹². El volumen, *The Pen in Exile*, publicado por el International P.E.N. Club Centre for Writers in Exile¹³, recopila cuentos,

¹¹ Las sucesivas ediciones de *The Affable Hangman*, cuya traducción corre a cargo de Florence Hall, tienen que ver otra vez con las ciudades de Nueva York y Londres: son la de 1963 (Nueva York, Las Américas) y la de 1964 (Londres, Alvin Redman).

¹² De origen judío, Paul Tabori (Budapest, 1908-Londres, 1974), cuyo padre fue matado en Auschwitz y cuya madre logró refugiarse en Budapest, siempre manifestó un vivo interés hacia los intelectuales desterrados: testimonio de esto se encuentra en su libro *The Anatomy of Exile. A Semantic and Historical Study* (1972), en el que la condición del exilio es abordada desde un amplio abanico de perspectivas filosóficas, sociales, literarias y jurídicas.

¹³ Fundando en 1921 en Londres por Catherine Amy Downson Scott, The International P.E.N. Club Centre for Writers in Exile se ocupa, incluso en la actualidad y a través de sus centros en más de 100 Países, de respaldar la

poemas y ensayos de un abanico de intelectuales de catorce diferentes nacionalidades acomunados por el destierro. Entre ellos, figura un cuento de Sender, *The Clouds Did Not Pass*, de traducción anónima. Con todo, hemos notado que el texto se corresponde, con algunas ligeras variaciones en las que nos detendremos, al capítulo decimotavo de la primera edición de *El verdugo afable*. A la luz de lo expuesto, cabe asumir con alto índice de probabilidad que la autoría de la traducción *The Clouds Did Not Pass* deba atribuirse a la misma Florence Hall, cuya labor traductora fue dirigida hacia una novela y la extrapolación de un pasaje que conformara un relato autónomo en la antología de Tabori.

The Affable Hangman presenta una versión aún más compendiada de *El verdugo afable*, en la que todo el episodio del día en el vado se reduce al clímax de la locura de Lucía, ahora extemporánea y sin nexos causales con lo ocurrido el día anterior. Lucía se levanta “one morning” y, *ex nihilo*, descuelga la guadaña y sale desnuda en la plaza. Reproducimos aquí el comienzo del párrafo, extraído del capítulo 17, que, con excepción de algunos ajustes, coincide con el texto de *The Clouds Did Not Pass*¹⁴:

Revista de lenguas y literaturas

One morning Lucia, who almost never spoke, awakened, and in the early dawn saw the town covered with snow. The white earth looked dead under the sky. The smoke from the chimneys rose slowly in the still air. Leaving her bed, she walked naked, around the room. Then she opened the door and went down to the kitchen. Insensitive to the chill she sat down beside the cold hearth. Noticing the scythe on the wall she got up, took it down, and stared at the blade. Then with the scythe on her shoulder she went out into the street, treading the snow. In the middle of the plaza she looked around. No one was about. Amidst the snow her nudity had the whiteness of warm wax under the gloomy sky.

‘The clouds couldn’t cross the sierra,’ she murmured.

Measuring her movements to the rhythm of the scythe, she ‘mowed the snow’. In the windows of the houses around the plaza peasant faces clustered. She went on ‘mowing the snow’ beneath a sky that could almost be touched with the hands. The twisted gargoyles on the eaves, and coats of arms of heraldic stone, were crowned with cotton. Grave and serene, Lucia slowly continued mowing the snow, which rose like the wing of a swan at the touch of the steel blade. Behind their windows the peasants crossed themselves, not daring to intervene. (Sender, 1963b: 281-282)

La traducción destinada a *The Pen in Exile* prueba que Sender, de alguna forma y a pesar de incorporarlo en *El verdugo afable*, siguió considerando la historia de *El vado* una pieza autónoma de su amplio mosaico literario. Esta imbricada circulación de textos permitiría matizar entonces las declaraciones de Mainer (1989: 194, 208) y de Dueñas (2001: 14) sobre el olvido al que el mismo Sender había condenado esta obra, entregándola a un sello editorial de poca relevancia y –ahí radica la diferencia– no ocupándose de su sucesiva difusión en otros lugares. Se pregunta con clarividencia Mainer (1989: 206): “¿Cómo ni siquiera ha sido *El vado* objeto de una de esas reutilizaciones o refundiciones en las que Sender ha sido tanto pródigo?”. La circulación de traducciones dispararía, por lo tanto, su pregunta.

En la introducción a la antología, *The Making of a Book*, Tabori (1954: 7) declara que el volumen, editado con el fin de dar a conocer los autores desterrados al público lector de habla anglófona,

libertad de expresión de los escritores que puedan sufrir circunstancias de persecución, encarcelamiento, expatrio, destierro y censura; así como del fomento del valor de la literatura más allá de todas las fronteras geográficas y políticas. Sobre los exordios del Club, véase Wilford 1979.

¹⁴ Citamos por la edición de 1963 (Nueva York, Las Américas).

is, by any standards, a unique book. Between its covers there are stories, poems and essays by writers of fourteen nationalities –a miniature United Nations where political differences and national controversies have been forgotten in the common cause. It is a book that was not edited but *grew* organically from the need to present the work of exiled writers to the Western world.

En el apartado biográfico final (Tabori, 1954: 226), Sender es perfilado a través de sus hitos biográficos y literarios:



Ramón Sender was born at Alcolea de Cinca in Aragon, Spain. He attended Madrid University and served in the ill-fated Moroccan campaign of 1922-23. Later he became a journalist and took an active part in the anti-monarchical movement that led to the establishment of the republic. His brilliant first novel, *Earmarked to Hell*, became an instant success. In 1933 he visited Paris, Berlin and Moscow. He served for two years as an officer in the Loyalist army. His wife was killed because of her republican sympathies. On the fall of the republic he escaped to France and has, since 1942, lived in the United States as a professor at the University of New Mexico. Sender's works include plays (*The Secret*, *The Key*), short stories, essays, criticism and several novels of which *Seven Red Sundays* is perhaps the most famous.

Los desterrados españoles que aparecen, además de Sender, son Arturo Barea¹⁵, Antonio de Soto, Esteban Salazar Chapela y Salvador de Madariaga¹⁶, exiliados en Gran Bretaña, y Josep Carner. La nómina de autores es significativa, puesto que podemos subrayar una común matriz claramente antifranquista y, además, anticomunista con una vertiente, por lo menos en el caso de Ramón J. Sender, relativamente anárquica¹⁷. Por consiguiente, a pesar de su rechazo de cualquier posicionamiento político (Wilford, 1979: 100), la inevitable intervención en la esfera política en la que el Club procuraba ejercer su influencia, lo llevó hacia posturas centristas y liberales (Doherty, 2011)¹⁸.

The Clouds Did Not Pass volvió a aparecer en 1957 en *New Mexico Quarterly*, la revista de la University of New Mexico, activa entre 1931 y 1968 y de cuyo comité científico Sender formó parte, al haber sido contratado por dicha universidad desde 1947 hasta 1963¹⁹. Esta reedición de *The Clouds Did Not Pass* es idéntica a la londinense, con excepción del subtítulo, de

¹⁵ Arturo Barea, al igual que Sender y Silone, publicó en los *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*.

¹⁶ Comenta Dueñas (2020: 158-160) que Madariaga figuró como uno de los presidentes de honor del Congreso por la Libertad de la Cultura. El Congreso era el principal fruto de la ofensiva intelectual estadounidense en los tiempos de la Guerra Fría y destinatario de subvenciones económicas de la CIA, tal como la Asamblea del Congreso asumió públicamente en mayo de 1967. Cf. también Glondys 2012. Claramente, eso no implica de forma automática que todos sus colaboradores estuviesen al tanto del respaldo de la CIA que, sobre todo en las primeras fases, se producía de manera ocultada e indirecta.

¹⁷ Sobre la controvertida relación de Sender con el PCE, su acercamiento a la C.N.T y a la F.A.I. y el uso de su figura de intelectual por la propaganda de Estados Unidos durante la Guerra Fría véase, por lo menos, las mismas declaraciones de Sender (Peñuelas, 1970: 93-98); Vived Mairal, 1992; Pini, 1990, 1994 y Dueñas, 2020. Este último inscribe la debatida posición política de Sender en una trayectoria plural "como expresión personal de un proceso ideológico de amplias dimensiones, que condujo a no pocos escritores a una suerte de reconsideración profunda de su obra, ya que vieron caducar de modo vertiginoso, tras la guerra de España y la segunda guerra mundial, los estímulos para la creación que habían prevalecto durante los años treinta" (Dueñas, 2020: 165).

¹⁸ Valga como ejemplo Iglesias (2003), quien critica duramente las tendencias conservadoras del segundo P.E.N. Club madrileño.

¹⁹ El autor publica con discreta regularidad en el trimestral. Aparte de *The Clouds Did Not Pass*, encuentran acogida en las páginas de *New Mexico Quarterly* los ensayos sobre personajes artísticos y literarios "Faustian Germany and Thomas Mann" (Sender, 1949), "Freedom and Constraint in André Gide" (Sender, 1950a), "Manuel De Falla and His Essential City" (Sender, 1952a) y "Posthumous Baroja" (Sender, 1960a); la novela corta *Delgadina* (Sender, 1960b); las piezas de teatro *The House of Lot* (Sender, 1950b) y *The Wind* (Sender, 1963a).

resonancia lorquiana, que se le añade –“A story of women in Spain” (Sender, 1957b: 17)²⁰– y de dos dibujos en monocromo que representan a una pareja tumbada en un medallón parcialmente rasgado (Sender, 1957b: 17) y un ser híbrido, con piernas humanas y cuerpo entre animal y vegetal (Sender, 1957b: 22), que bien podrían servir de écfasis de la historia de amor frustrada y de los desvaríos oníricos de Lucía. En el apartado de presentación del número de la revista, tras anunciar “A Ramón Sender story of Modern Spain” (University of New Mexico Press, 1957: 3), se agradece a Mrs. Harriet S. Cosgrove la puesta a disposición de su colección de reproducciones de antiguos decorados de cerámica del pueblo Mimbres²¹, acerca de los cuales se comenta que “the Editors were stuck by the singular appropriateness of these thousand-year-old sketched in present-day situations” (University of New Mexico Press, 1957: 4). Tampoco aquí se explicita el nombre del traductor de *The Clouds Did Not Pass*. Sin embargo, el texto va acompañado de un perfil biobibliográfico de su autor, en el que se recuerdan las principales traducciones de sus obras en el marco académico estadounidense, así como la antología londinense de donde se extrae el relato:

Revista de lenguas y literaturas

Ramón José Sender has achieved an enviable international reputation through the translation of his works into several languages. Among his many books known in the United States are *The King and Queen*, *The Sphere*, *Dark Wedding*, and *Seven Red Sundays*. His three-part autobiographical novel, *Before Noon*, is being published by University of New Mexico Press. An American citizen since 1946, he is a Professor of Modern Languages at UNM. *The Clouds Did Not Pass* appeared first in *The Pen in Exile*, an anthology published in London by the International P.E.N. Club Centre for Writers in Exile. (University of New Mexico Press, 1957: 17)

Ahora bien, las dos mayores y más acreditadas guías bibliográficas senderianas, elaboradas respectivamente por Charles King y Elizabeth Espadas, indexan la traducción inglesa en la antología *The Pen in Exile* y su reedición en la revista *New Mexico Quarterly*. King (1976b: 51-52, 58), que a la altura de 1976 aún no podía conocer *El vado*, registra la presencia de *The Clouds Did Not Pass* en la antología al cuidado de Tabori y su posterior reproducción en *New Mexico Quarterly*. La escueta sinopsis de la trama cuenta: “A Spanish peasant woman goes beserk on the third anniversary of the assassination of her brother-in-law whom she had betrayed to the Civil Guard” (King, 1976b: 51-52). Sin embargo, y como ya hemos explicado, habrá que esperar a que Salguero Rodríguez, en 1994, descubra la dilución de *El vado* en *El verdugo afable* (Salguero Rodríguez, 1994). Por otro lado, a pesar de que recoja oportunamente las ediciones de *El vado* y las de *The Clouds Did Not Pass*, Espadas (2003: 22, 37) no parece darse cuenta de que el segundo texto constituye, con algunas variaciones, la traducción del primero. A estas dos exhaustivas recopilaciones, habría que añadir una nota de Trippett (1995: 229, nota 13). Al ahondar en *Réquiem por un campesino español*, Trippett destaca el embrión de la delación de mosén Millán en *El verdugo afable* y cita, entre las “posteriores versiones revisadas” en las que la denuncia pasa a ser “un caso de psicología individual” exenta de toda dimensión política, *The Clouds Did Not Pass*, en su versión londinense de 1954. Con todo, no se hace referencia al texto fuente, que es *El vado*, y que explica la extrapolación de este determinado episodio de la más amplia novela.

²⁰ En efecto, el subtítulo de *La casa de Bernarda Alba*, “drama de mujeres en los pueblos de España”, podría aplicarse perfectamente a la trágica historia de Lucía y Joaquina. No es baladí que Mainer (1989: 208), sin conocer esta traducción, tilde *El vado* de “drama rural lorquiano”.

²¹ Perteneciente a la llamada cultura Mogollón, los Mimbres eran un pueblo indígena autóctono del Valle Mimbres, en el suroeste de Nuevo México, culturalmente activo entre los años 1000 a.C. y 1130 d.C.

5.2 *Le nuvole non sono passate*

Totalmente desconocida por la crítica y ausente de los repertorios bibliográficos es la traducción italiana²² *Le nuvole non sono passate*, al cuidado de Francesco Tentori²³ y publicada en mayo de 1957 en el número 5 del periódico *Tempo presente*, por aquel entonces dirigido por Nicola Chiaromonte e Ignazio Silone. Es el propio Tentori quien aclara la filiación del texto, anunciando que su trabajo ha sido llevado a cabo basándose en la versión inglesa: el 30 de diciembre de 1956, en *La fiera letteraria*, sale el artículo “Una lettera dal deserto del Nuovo Messico. Ramón Sender lo scrittore di *Cronaca dell'alba*”, en el cual Tentori declara que

Nelle pagine migliori, il realismo si mescola e si fonde con l'accento lirico e la vita trova una sua interpretazione fantastica e commossa. Mi è sembrato significativo, in questa direzione, il racconto *Le nuvole non sono passate* –apparso nel volume *The pen in exile* (Pen Club, Londra, 1954), che raccoglie scritti di esiliati di tutti i paesi–, e l'ho tradotto per *Tempo presente*. (Tentori, 1956: 6)

Tentori escribe esta *lettera* desde Nuevo México a raíz de su estancia en Albuquerque a lo largo del año académico 1956-1957, gracias a la concesión de una beca estadounidense para impartir clases de literatura hispanoamericana²⁴. Allí

sotto un sole d'agosto, un pomeriggio d'ottobre, sono andato a trovare il romanziere spagnolo Ramón J. Sender [...]. La sua storia è quella di centinaia di intellettuali spagnoli, esuli volontari alla fine della guerra civile. Anni di speranze e di amarezze trascorsi a Parigi e in Messico; poi gli Stati Uniti. Questo aragonese perduto, ma non troppo, in un mondo nuovo e nell'essenza straniero, non ha mai cessato di vivere in Spagna. (Tentori, 1956: 6)

El fondo Francesco Tentori Montalto, custodiado en el *Archivio Contemporaneo* ‘Alessandro Bonsanti’ del *Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux* en Florencia (ACGV), cuenta con una bibliografía mecanografiada por él mismo (“FTM V 1.5 dal 1975 al 1994 carte n. 30 + fascicoli originali”). La primera sección, que recoge los artículos (signatura 5.2, p. 2), incluye la mención “30 dicembre 1956: Ramón [tilde añadida en bolígrafo azul] Sender (*Lettera da Albuquerque*)”. Sin embargo y sorprendentemente, en la cuarta sección, “versioni” (signatura 5.2, p. 4), del listado de artículos traducidos para *Tempo presente* falta *Le nuvole non sono passate*, que debería colocarse entre la traducción de marzo de 1957 (“n. 3, Jorge Luis Borges: *La ricerca di Averroè*”) y la de septiembre-octubre del mismo año (“n. 9-10, Wilcock: *Vulcano*”)²⁵. Esta ausencia quizá nos permita inferir que el encuentro con el autor oscense quedó bastante aislado en el recorrido de Tentori como traductor²⁶. Pese a lo dicho, nos atrevemos a conjeturar que la visita en la “casa [che] trabocca di visioni castigliane, levantine, andaluse” (Tentori 1956,

²² No traemos a colación aquí, por tratarse de un texto considerablemente posterior a las décadas examinadas y por basarse en la *princeps* de 1948, la traducción italiana *Il guado*, de Emanuela Bianchin, recogida en la antología al cuidado de Federica Cappelli (en Cappelli, 2008: 144-174).

²³ Hispanista, poeta y traductor, Francesco Tentori Montalto (Roma, 1924-Roma, 1995) se formó en Florencia bajo el magisterio de Mario Luzi y trabajó para importantes editoriales italianas (Bompiani, Einaudi y Feltrinelli, entre otras). Entre sus relaciones epistolares, destaquemos las entretajadas con Jorge Luis Borges, Luis Cernuda, Rosa Chacel y Jorge Guillén.

²⁴ Tal como se expone en el inventario del fondo Francesco Tentori Montalto, al cuidado de Ambra Spaccasassi (2016: 2). El inventario está disponible para la consulta en línea: https://www.vieusseux.it/inventari/Tentori_Montalto.pdf. 2023.05.23.

²⁵ Cf. también Spaccasassi, 2016: 60.

²⁶ Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Jorge Guillén, Luis Cernuda, Gerardo Diego, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda y César Vallejo son los autores principales hacia los que Tentori apuntó su labor traductora. *The Clouds Did Not Pass* es el único texto de Sender que Tentori tradujo.

6) dejó rastro en su actividad poética²⁷. De su lectura y de su trasposición a su idioma materno, Tentori hubo de retener la sugerente imagen de las nubes y del viento –pivotes semánticos del relato– y la atmósfera de un paisaje despojado, marcado por la soledad y el olvido. Este conjunto evocativo es vertido en el poema “Nubes sobre el alma, cielo”, de *Diario de Nuevo México (1956-1957)*, sección en lengua española incluida en el poemario *Nulla è reale* (1964), editado por Vallecchi en la colección de poesía contemporánea ‘Le Ginestre’, dirigida por Carlo Betocchi y Mario Luzi²⁸.



Nubes sobre el alma, cielo
inmóvil, vacío, ceniza,
país desnudo, señales
en la soledad del aire.

Voces lejanas, preguntas,
nombres, transcurren sin eco,
el grito se torna polvo,
las imágenes olvido.

Un viento ciego, inclemente,
estremece el día, la vida,
derriba sueños y trae
nubes sobre el alma, nubes. (Tentori, 1964: 51)²⁹

Con el objetivo de procurar desenredar la urdimbre de relaciones e influencias que llevó a Tentori a traducir un texto aparecido en una antología del P.E.N. Club, podemos acudir a Stonor Saunders (2000: 225-230) quien, en su elocuente capítulo “Pen Friends”, ha puesto de manifiesto los entrelazos de The International P.E.N. Club Centre con el Congreso por la Libertad de la Cultura y, finalmente, con algunas maniobras de la CIA. El P.E.N. se definía independiente, puesto que su estatuto rehusaba involucrarse en cuestiones políticas internas a Estados o partidos. Sin embargo, en palabras de Stonor Saunders (2000: 227),

the CIA made every effort to turn PEN into a vehicle for American government interests. And the Congress for Cultural Freedom was the designated tool [...]. The Congress had liaised successfully with PEN's Secretary, David Carver. When news reached Josselson in 1956 that the Communists planned 'to make a big push' at the PEN conference in Japan the next year, he easily persuaded Carver that the Congress's 'top battery' (listed as 'Silone, Koestler, Spender, Milosz etc.') should be brought out in opposition.

Tempo presente albergaba en sus páginas a comunistas disidentes, anticomunistas y antifascistas, incluso con rasgos anárquicos. Su estreno data de abril de 1956 y surgió, de hecho, en las filas de las publicaciones homólogas vinculadas al Congreso por la Libertad de la Cultura (Panizza, 2011), más precisamente en la primera ola de revistas (Jannello, 2021), de

²⁷ En esta estela se coloca la introducción a *Nulla è reale*, en la cual leemos que “Francesco Tentori, nato a Roma nel 1924, in una nota biografica piena di discrezione, confida al suo lettore che il soggiorno di alcuni anni a Madrid, a Santiago di Compostela, a Firenze e nel Nuovo Messico, in solitudine, ha lasciato più tracce e più profonde in lui di quanto abbia fatto la sua città di origine e di residenza” (en Tentori, 1964: 9).

²⁸ Mario Luzi fue el mentor de Tentori en Florencia. Se debe seguramente a él la iniciación de Tentori a la traducción también desde el inglés.

²⁹ Hay que añadir que Tentori tradujo posteriormente al italiano el poema, bajo el título “Nubi sull’anima, cielo” (Tentori, 1974: 134), en *Nuovo Messico. Diario e ricordo (1956 - 1974)*, suplemento de la revista *L'albero*. Advierte Tentori (1974: 129): “raccolgo qui una parte dei versi che, scritti nel Nuovo Messico in spagnolo, in tale lingua apparvero in *Nulla è reale* (Vallecchi, 1964), accompagnati - avvertivo - da non più di una ‘trascrizione’ italiana”.

cara a la forja de una red intelectual euroatlántica³⁰. En la contraportada de cada número se lee: “*Tempo presente* è una rivista internazionale di informazione e discussione fondata sul principio della libertà di critica. Essa intende promuovere il riesame dei modi di pensare correnti mettendoli a confronto con la realtà del mondo attuale”. La revista remató su actividad en diciembre de 1968. Silone (1968: 2), en el último número, se despide de su público lector con el siguiente *Commiato*: “Questa rivista ha potuto essere pubblicata grazie all’aiuto finanziario dell’Associazione internazionale per la libertà della cultura e della Fondazione Ford”. La misma Fundación Ford, en 1966, respaldó económicamente el P.E.N. Club estadounidense (Stonor Saunders, 2000: 229).

Al hilo de esta encrucijada, recordemos que tanto Sender como Silone, junto con otros escritores occidentales que se alejaron del comunismo ortodoxo (Dueñas, 2020: 165), publicaron en *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*³¹. Silone y Chiaromonte formaron parte del Comité Ejecutivo del Congreso, cuyos presidentes honorarios eran el ya mentado Salvador de Madariaga, Benedetto Croce y Bertrand Russell. Ambos exiliados antifascistas³², sus fundadores –Silone y Chiaromonte– por medio de *Tempo presente* se proponían impulsar una lectura crítica de los sucesos actuales, anclada en los hechos concretos, más allá de las especulaciones ideológicas³³.

Estimamos que esta convergencia explique, por lo menos parcialmente, la inclusión del nombre de Sender en el canon de la revista, cuyo perfil biobibliográfico se esboza en la sección sobre los colaboradores del número en el que se enmarca *Le nuvole non sono passate*:

Ramón J. Sender è uno dei maggiori scrittori spagnoli contemporanei. Aragonese di nascita, esordì come giornalista nella redazione del Sol e partecipò alla Guerra Civile. Esule dopo la vittoria di Franco, ha vissuto a lungo in Francia e nel Messico e risiede ora negli Stati Uniti, dove insegna letteratura spagnola all’Università del Nuovo Messico. La maggior parte dei suoi romanzi sono stati tradotti in inglese e in altre lingue; in italiano è uscito Cronaca all’alba (Longanesi, 1948) e sta per uscire Sette domeniche rosse presso Einaudi. Il racconto di Sender che pubblichiamo in questo numero è stato tradotto per noi da Francesco Tentori. (*Tempo presente*, 1957: 426)

6. ENTRE CLOUDS Y NUVOLE: ANÁLISIS DE LAS TRADUCCIONES

El texto de *The Clouds Did Not Pass*, a su vez base de la traducción italiana, se ciñe al desarrollo narrativo de *El verdugo afable* en su *princeps* en castellano de 1952 y únicamente comparte con *The Affable Hangman* el pasaje sobre la escena de Lucía en medio de la nieve que ya hemos comentado. Antes que nada, conviene poner en tela de juicio la falta de toda mención al personaje de Ramiro, que, en el plan narratológico, actuaba de asidero en la incrustación de las vivencias de Lucía en el material más diluido y articulado de la novela.

Por ejemplo, el siniestro canto de una lechuza se describe así en *El verdugo afable*:

Después Lucía oyó una lechuza. No sabía si había sido a la izquierda o a la derecha. Las lechuzas vivían en los cementerios y se pasaban las noches mirando las cruces

³⁰ Stonor Saunders (2000: 133) indica que la revista consiguió dinero mediante las Fundaciones Florence y Hoblitzelle, recipientes de la CIA para la subvención indirecta de las publicaciones vinculadas al Congreso.

³¹ Aznar Soler (1997) profundiza en el conocido artículo de Sender, contemporáneo a los hechos que nos ocupan aquí: “El puente imposible” (1954), aportación lúcida y disidente contra la política editorial de la revista.

³² Silone permaneció varios años en Suiza; Chiaromonte, tras combatir en el frente republicano en la Guerra Civil española, se fue a Nueva York. En lo que se refiere a su biografía, hace falta referirse al recién publicado volumen en la colección I Meridiani Mondadori, cf. Manica, 2021.

³³ Sobre *Tiempo presente* véanse también los estudios al cuidado de Fofi; Giacomini; Nonno, 2000 y el de Donno, 1978.

blancas. Tampoco dormían. Cuando trabajaba en casa de Ramiro en el Tomillar y regresaba al oscurecer a la aldea siempre oía en el camino una lechuza.
Terminó de lavar. (Sender, 1952b: 370)

En cambio, en *The Clouds Did Not Pass* el mismo episodio se reduce a:

Then Lucía heard an owl. She did not know if it was on the left or on the right. Owls lived in the cemeteries and spent the night gazing at the white crosses. They did not sleep, either.
She finished washing. (Sender, 1954b: 130)

Y en *Le nuvole non sono passate*:

Poi udì una civetta. Non sapeva se si trovasse alla sua destra o alla sua sinistra. Le civette vivevano nei cimiteri e passavano la notte fissando le croci bianche. Esse neppure dormivano.
Aveva finito di lavare. (Sender, 1957a: 383)³⁴

Como es obvio, tampoco en *El vado* aparecía Ramiro, si bien la entera escena queda más pormenorizada y con toques folclóricos y sobrenaturales que entroncan con las creencias del pueblo. Nótese también el uso del imperfecto en lugar del pretérito perfecto en 'terminar', coherente con la pátina fabulística de la primera versión del relato:

Lucía oyó cerca el canto breve y silbado de una lechuza. No sabía si había sido a la derecha o a la izquierda, pero quedaba vibrando en el aire. Las lechuzas vivían en los cementerios y se pasaban las noches mirando las cruces blancas. Tampoco dormían. Otra vez oyó el silbido repetido dos veces.
- Ahora - se dijo - ha sido detrás de mí.
La idea de una lechuza llegando del cementerio la inquietaba. Para tranquilizarse se dijo que quizás aquel búho no venía del cementerio de su pueblo, sino del otro. Su hermana había tenido siempre miedo a las lechuzas que se beben el aceite de las lámparas y miran a los campesinos que duermen en las eras.
Terminaba de lavar. (Sender, 1948: 20)

La supresión de Ramiro y de las de las deixis referidas a él parece una operación muy puntual y rápida en otros tantos pasajes y atestiguan, por parte del traductor, un tercer nivel de reelaboración textual con respecto a *El vado* y *El verdugo afable*:

Era seguro que habría nieve. Pero su hermana decía algo y ella no la oía. Estaba pensando que la camisa que lavaba era de Ramiro.
Lucía daba la espalda a un camino que conducía a la aldea del otro lado del río. (*El verdugo afable*: 366-367)

It was sure to snow.
Lucía's back was turned to a road leading to the village on the other side of the river.
(*The Clouds Did Not Pass*: 127)

³⁴ De aquí en adelante y para agilizar el análisis contrastivo entre las diferentes versiones del texto, pondremos entre paréntesis el título de cada obra con el correspondiente número de página. Solo cuando la fuente esté mencionada claramente se indican las páginas entre paréntesis. Nos basamos en la edición de 1948 de *El vado* (Sender, 1948); en la 1952 de *El verdugo afable* (Sender, 1952b); en la de 1954 de *The Clouds Did Not Pass* (Sender, 1954b); en la única publicación de *Le nuvole non sono passate* (Sender, 1957a) y en la reimpresión del texto londinense para *New Mexico Quarterly* (Sender, 1957b). En las citas se mantuvieron las comillas -simples y dobles- y las cursivas de cada original.

La neve era sicura.

Lucia voltava le spalle alla strada che conduceva al villaggio dell'altra riva. (*Le nuvole non sono passate*: 381)

Las luces de la aldea le parecían a Lucía luces de fiesta. Joaquina la hizo entrar en su propia casa para evitar el ir hasta el centro de la aldea donde estaban sus padres y donde vivía también Ramiro. Le quitó la ropa y cuando fue a ponerle otra seca ella se negó. (*El verdugo afable*: 372)

The lights of the village looked like festival lights to Lucía. To avoid going through the centre of the village where their parents lived, Joaquina took her home with her. She undressed her, but when Joaquina went to put dry clothes on her, Lucía refused. (*The Clouds Did Not Pass*: 131)

Le luci del paese sembravano luci festive a Lucia. Per non attraversare il centro, dove abitavano i loro genitori, Joaquina la portò a casa con sé. Lì la spogliò, ma quando volle rivestirla di panni asciutti, Lucia rifiutò. (*Le nuvole non sono passate*: 383)

-Antes debes tranquilizarte. Allí está Ramiro. ¿Qué dirá Ramiro si te ve así? [...]. Por el camino Lucía miraba con recelo las esquinas y hablaba de la aparición del día anterior. Al llegar a la puerta de los Delaput se resistió a entrar diciendo que su madre quería matarla. Ramiro, que las sintió llegar y había percibido que sucedía algo extraño, se encerró en su cuarto.

Lucía contemplaba el patio. (*El verdugo afable*: 373)

"You must calm down first" [...]. Along the way Lucía looked suspiciously at the corners and spoke of the apparition of the day before. When they reached her parents' door she resisted entering, saying that her mother wanted to kill her.

Lucía looked at the patio. (*The Clouds Did Not Pass*: 132)

"Devi calmarti prima" [...]. Lungo la via, Lucia guardava con timore i cantoni e parlava dell'apparizione del giorno prima. Quando furono davanti alla porta dei genitori rifiutò di entrare, dicendo che sua madre voleva ucciderla. Una volta dentro, guardava il patio. (*Le nuvole non sono passate*: 385)

Al oscurecer la llevaron a su cuarto. Toda la noche estuvo gimiendo. Ramiro la escuchaba y tampoco pudo dormir. Joaquina se quedó levantada. (*El verdugo afable*: 374)

Lately they took her to her room. All night long she moaned. Joaquina stayed up. (*The Clouds Did Not Pass*: 132)

La portarono nella sua stanza. Si lamentò tutta la notte; Joaquina la vegliava. (*Le nuvole non sono passate*: 385)

Supone un reto para la traducción la trasposición de las palabras entrecortadas de las hermanas en el diálogo en el vado, emblema de la incomunicabilidad. Cuando Joaquina insta a Lucía a comer, porque ya pasó la hora, los fragmentos de sílabas reproducen los respectivos términos en cada idioma ("time for dinner" y "ora di pranzare"):

-Nos hemos dejado pasar la...

El viento se llevó el resto de la frase, pero se oyeron algunas sílabas hacia el final: ...lida, el...mida. (*El verdugo afable*: 368)

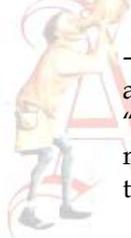
"It's past time for..."

The wind carried off the rest of the sentence, but some syllables toward the end were audible..."ime...for...ner". (*The Clouds Did Not Pass*: 129)

“È ora di...”

Il vento si portò via il resto della frase; non si udirono che sillabe staccate:
“...ra...di...are”. (*Le nuvole non sono passate*: 382)

Obsérvese que, en este caso, el texto en español resulta ambiguo en la fragmentación de las palabras; para desentrañar el sentido de las sílabas hace falta volver al texto de *El vado*, en el que se entiende que “lida, el...mida” no son solo palabras efectivas de Joaquina, sino intentos de decodificación de Lucía:



-Nos hemos dejado pasar ...el viento se llevó la mitad de la frase pero se oyeron algunas sílabas hacia el final: - lida... el mida ... [...]. No era seguro que hubiera dicho “lida” ni “mida”. Lucía miró a su hermana y cuando la vió [*sic!*] sacar de la canasta medio pan, abrirlo en dos mitades y mostrar algo amarillento -queso o quizá una tortilla o tal vez ambos- comprendió que le había dicho “la comida”. (*El vado*: 17-18)

Otra emisión de voz de Joaquina, esta vez totalmente indescifrable, lleva en la traducción inglesa una errata (la sustitución de la vocal final en “barte”), que Tentori copia en su versión:

-“A...barte...lagarento...quida”. (*El verdugo afable*: 370)

-A...barta...lagarento...quida. (*The Clouds Did Not Pass*: 129)

-“A...barta...lagarento...quida”. (*Le nuvole non sono passate*: 383)

Es reseñable la decisión de mantener en español, sea en el texto inglés que en el italiano (respectivamente 130 y 383), el habla “sin sentido” del río: “Arrasarás, arrasarás” (*El verdugo afable*: 370). Asimismo, se mantienen en el idioma originario, señaladas entre comillas en inglés y en cursiva en italiano “las pardinas” (*El verdugo afable*: 365) y se añade una breve didascalia que aclare su significado para el lector extranjero: “a small property with an old house in ruins” (*The Clouds Did Not Pass*: 127), “una piccola proprietà con una vecchia casa in rovina” (*Le nuvole non sono passate*: 380). En cambio, el mayormente conocido préstamo “patio” se conserva en inglés (132) y en italiano (385, en cursiva) sin necesidad de aportar explicaciones complementarias.

Otro punto de interés radica en el abuelo de Lucía, que “barrunta” (Mainer, 1989: 204) la pasión de la joven y que, a diferencia de *El vado* donde la profecía sobre las nubes es pronunciada por la suegra (12), es el depositario del proverbio, posiblemente por ser un personaje más destacado en la diégesis:

Lucía había oído decir a su abuelo que en invierno cuando las nubes de tormenta no pasaban la sierra y volvían sobre el pueblo era seguro que había nieve. (*El verdugo afable*: 366)

Lucía had heard her grandfather say that in winter, when the storm clouds did not pass the mountain range and turned back over the village, it was sure to snow. (*The Clouds Did Not Pass*: 127)

Lucia aveva udito il nonno dire che in inverno, quando le nuvole da temporale non passano la barriera dei monti e tornano sul paese, la neve è sicura. (*Le nuvole non sono passate*: 381)

Además, es el abuelo quien solía cantar a la pequeña Lucía un misterioso estribillo, que protagonizará una alucinación onírica de la joven tras el día en el vado.

El alcalde de Manila
lamperolina, lamperolana
tenía una hija moscarda
ju...ju. (*El verdugo afable*: 368)

"The mayor of Manilla
lamperolina, lamperolana,
had a daughter 'moscarda'
hoo, hoo". (*The Clouds Did Not Pass*: 128)

Il sindaco di Manila
lamperolina, lamperolana
aveva una figlia moscarda,
oh, oh! (*Le nuvole non sono passate*: 382)

Señalamos que Tentori enmienda, probablemente *sua sponte*, la errata en "Manilla", que aparece con doble consonante también en el texto de *New Mexico Quarterly* (20).

Si el último verso se amolda a las costumbres onomatopéyicas de cada idioma, el segundo ("lamperolina, lamperolana") preserva los elementos fónicamente provechosos para el estribillo, así como el tercero no traduce "moscarda" en aras del entramado semántico 'entomológico' del relato. En efecto, más adelante la "moscarda" es puesta en relación con los delatores del pueblo, llamados "soplones y abispones [sic!]" (*El verdugo afable*: 368), que la versión inglesa mantiene en cursiva y entre comillas con la habitual explicación "soplones" – puffs of wind – and "avispones" (*The Clouds Did Not Pass*: 128) y que la italiana traduce como "soffioni e vesponi" (*Le nuvole non sono passate*: 382), quizás debido a la mayor confluencia fónica y léxica entre italiano y español. Asimismo, "moscarda" reaparece en las palabras que el río sugiere a Lucía, como posibilidad de identificación en el insecto y, en consecuencia, estigma de su culpabilidad:

Al chocar el agua con un grupo de piedras que emergía del centro del lecho del río, decía: *mosca...mosca...* y aguzando el oído Lucía oía: *moscarda*. (*El verdugo afable*: 369)

The water, lapping against a heap of rocks jutting out of the middle of the river, said: "Mosca...mosca..." and listening closely she thought she heard "moscarda". (*The Clouds Did Not Pass*: 129)

L'acqua, urtando contro le rocce che emergevano in mezzo al fiume, diceva: "Mosca...mosca" e ascoltando meglio le parve di udire "Moscarda". (*Le nuvole non sono passate*: 382)

Según auspiciaba Salguero Rodríguez (1994: 275), y como ya adelantamos, efectivamente las traducciones pulen el cacofónico polisíndeton que acompaña el monólogo interior de Lucía acerca de la envidia y de los celos al ver los signos de pasión que su amado había dejado sobre el cuerpo de su hermana. Es este el momento en el que Joaquina durmiente revela el escondite:

Recordaba Lucía: "Fue muy fácil. Una noche vino mi hermana a dormir a mi cuarto y mientras se desnudaba le vi en el cuello y en los pechos las huellas violadas que le dejaba su marido. Aquellas huellas me pertenecían a mí y no a ella. Ella me las robaba y después venía a mi cuarto a que las viera. Y ella dormía y hablaba entre dientes; dormida y decía: está en el horno. Está escondido en el horno". (*El verdugo afable*: 365)

Lucía was remembering: "It was very easy. My sister came to sleep in my room one night and as she undressed I saw the violet coloured marks that her husband had

left on her neck, on her breasts. Those marks belonged to me, not to her. She had stolen them from me, and then came to my room so I would see them. And she slept, muttering in her sleep: 'In the oven. He's in the oven'''. (*The Clouds Did Not Pass*: 126)

Lucia ricordava: "È stato facile. Una notte mia sorella venne a dormire nella mia stanza e mentre si spogliava vidi i segni viola che suo marito le aveva lasciati sulla gola e sul seno. Quei segni appartenevano a me, non a lei. Me li aveva rubati e poi era venuta nella mia stanza perché li vedessi. Dormiva, mormorando nel sonno: 'Nel forno, è nascosto nel forno'''. (*Le nuvole non sono passate*: 380)³⁵

Salguero Rodríguez (1994: 264, 273) nos informa de que, poco antes de la redacción de *El vado*, Sender había estado trabajando para la Metro-Goldwyn-Mayer, aunque no quisiera que su papel como colaborador se expusiera en pantalla, y de esta "insistencia pelicular" queda rastro no solo en los ademanes de Lucía que el estudioso detecta; a saber, el acto de enseñar las manos como culpables del homicidio, sino también en las traducciones. Ambos textos introducen en el bosquejo del color del agua al atardecer una marca lírica que actúa casi de acotación cinematográfica:

El campo era de color gris plomizo menos el agua que brillaba. (*El verdugo afable*: 370)

The countryside was a leaden gray except for the water which shone as if it had light underneath. (*The Clouds Did Not Pass*: 30)

La campagna era di un grigio piombo; solo l'acqua brillava come se avesse dentro una fiamma. (*Le nuvole non sono passate*: 383)

De forma parecida, cuando Lucía contempla su rostro en el agua del río, ese "Era duro y blanco como el de una máscara de yeso" (*El verdugo afable*: 367), imagen que se reemplaza por la de una estatua, más plástica, inmediata y perspícua. Es así como el rostro de la muchacha se describe: "It was white and hard like a statue's" (*The Clouds Did Not Pass*: 128) y "Era bianco e morto come quello di una statua" (*Le nuvole non sono passate*: 381).

Nos cumple ahora sondear la peculiaridad de la traducción italiana que, acaso por cuestiones de economía editorial con respecto al espacio que le correspondía en *Tempo presente*, presenta leves cambios y está desprovista de algunos pormenores en los párrafos finales de la historia, a pesar del escrupuloso cuidado de Tentori en las otras secciones³⁶. Nos referimos a la secuencia que aborda el sueño de Lucía, casi un *pastiche* de iconografías surrealistas, tras la vuelta a la casa familiar. Este trance onírico representa la cumbre del extravío psíquico de la joven y conforma un retablo que trasciende el deslinde convencional entre pecado y expiación, entre amor y odio y entre vida y muerte, sugiriendo que en otros mundos y en otros lugares esas oposiciones sean compatibles (Pini, 2012: 72-73).

Lucía se ve en el vado de un río que ya no lleva agua y se encuentra delante de un "forado" (*El vado*: 30), voz aragonesa cambiada por "agujero" en *El verdugo afable* (374), cuya fuerza succionadora aspira piedras, hierbas, incluso un "perro muerto, arrastrándose sobre el suelo. El perro estaba tan seco como las plantas y las piedras y era el que había matado Ramiro

³⁵ Pini (2012: 73) entrevé en esta escena un potencial indicio de la locura de Lucía y, posiblemente, de que hubiese sido Joaquina la verdadera responsable de la delación. Las palabras que profiere en el sueño podrían ser las mismas que los verdugos le habían arrancado por medio de la tortura.

³⁶ Incluso la división en párrafos, quizá por las mismas razones editoriales, no recalca el texto continuo, de página completa, del original, sin que por eso quede afectada la inteligibilidad del relato. Tentori reparte muy inteligentemente el texto en cinco párrafos que se ciñen a otros tantos núcleos temáticos y temporales: el incipit, la llegada al vado de Joaquina, el estribillo del abuelo y las reflexiones que desencadena en Lucía, la vuelta a casa y el desenlace en el día de la nevada.

en el Tomillar” (*El verdugo afable*: 374) y que, al final, acaba tragándose incluso a ella misma. El texto inglés omite, como es habitual, la referencia al episodio de Ramiro. Aun así, Tentori suprime algunos segmentos textuales que no debió de considerar esenciales para entender el desenlace. De ahí que quite la coordinada adversativa sobre la inquietud de Lucía mirando el agujero:

Veía Lucía un agujero no mayor que los que suelen hacer los ratones, pero Lucía lo miraba con una atención inquieta. El agujero succionaba el aire con tanta fuerza que atraía las piedras pequeñas y se las tragaba. (*El verdugo afable*: 374)

Lucía saw a hole no bigger than a mouse-hole, but she stared at it uneasily. The hole was sucking the air with such force that it attracted small stones and swallowed them up. (*The Clouds Did Not Pass*: 132)

Lucia vide un buco grande quanto il foro della tana d’un topo. Il buco aspirava l’aria con tanta forza da attrarre e inghiottire piccole pietre e arbusti. (*Le nuvole non sono passate*: 385)

El perro muerto “arrastrándose por el suelo [...] estaba tan seco como las plantas y las piedras” (*El verdugo afable*: 374) o bien “being dragged along the ground [...] was dry as the plants and the stones” (*The Clouds Did Not Pass*: 132); sin embargo, la traducción italiana tacha el pasaje en el que se equipara la condición reseca del animal muerto con los otros elementos –“Era un cane morto, che veniva trascinato” (*Le nuvole non sono passate*: 385)– y que en las otras versiones modula una *gradatio* (objeto inanimado, ser inanimado y animal) cuyo último eslabón será el ser humano; es decir la misma Lucía.

La última escena es la única que queda intacta también en *The Affable Hangman* y que constituye el *punctum* del relato. En ella, auténtico logro del autor, el lirismo que mana del contraste entre el cuerpo desnudo de Lucía en el medio de la plaza nevada y el cielo plomizo, cubierto de las nubes que *non sono passate* y que, acorde a la profecía, han hecho nevar, se hilvana alrededor de una antítesis cromática y de una sinestesia térmica: la blancura tanto de la nieve helada como de su cuerpo “de cera caliente” (*El verdugo afable*: 374)³⁷. Tentori entrega la connotación de su cielo al adjetivo *spento*, literalmente ‘apagado’, que bien encaja en el sistema sémico de la figura retórica que contrapone un elemento abrasador con otro ya extinguido, recuerdo de aquella “fiamma” (*Le nuvole non sono passate*: 383) que antes brillaba en el agua.

En medio de la nieve su desnudez bajo el cielo hosco tenía una blancura de cera caliente. (*El verdugo afable*: 374)

Amidst the snow her nudity had the whiteness of warm wax under the gloomy sky. (*The Clouds Did Not Pass*: 132)

In mezzo alla neve, sotto il cielo spento, la sua nudità aveva la bellezza della cera calda. (*Le nuvole non sono passate*: 385)

Asimismo, Tentori descodifica la metáfora del algodón que corona las gárgolas de los aleros y los escudos

Había gárgolas torcidas en los aleros y escudos de piedra heráldica coronados de algodón. (*El verdugo afable*: 375)

³⁷ En *El vado*, la desnudez de Lucía bajo el cielo gris “tenía un raro prestigio” (33), expresión que Salguero Rodríguez (1994: 274) considera menos lograda que la de la cera caliente, más acorde también a la faceta pictórica de Sender.

There were twisted gargoyles on the eaves of the houses, and coats of arms of herladic stone crowned with cotton. (*The Clouds Did Not Pass*: 132-133)

Le grondaie, i camini, gli scudi di pietra delle case erano ammantati di bianco. (*Le nuvole non sono passate*: 385)

En este último pasaje Tentori no menciona las gárgolas, que en el arte gótico suelen representar a figuras de animales monstruosos o demoníacos, congruentes con el ensueño del Lucía, y cuyo nombre procede del ruido producido por el agua que ‘gorgotea’ al evacuar a través de ellas. En efecto, en *El vado* (32) se les otorga una descripción detallada: de ellas sale el agua que habla con Lucía y que la protagonista ya logra entender:

Eran gárgolas en forma de quimeras, por cuya boca torcida salía el agua hablando. Como en el río, Lucía entendía ese lenguaje y acomodaba al ritmo de la frase sus pasos de dalladora: «Moscarda, tú hablarás ... tú hablarás ... y no lo dirás nunca, nunca, nunca...»

El cuento acaba con la mirada plural de un coro: las caras de los aldeanos que se santiguan detrás de las ventanas mientras contemplan, inermes, el remate trágico y sublime de la historia de Lucía. Los campesinos de *El verdugo afable* “se santiguaban” (375); los de *The Clouds Did Not Pass* “crossed themselves” (133); en cambio, en la última línea de la traducción de Tentori leemos: “Dietro le finestre i paesani guardavano, non osando intervenire” (385). La ausencia del signo religioso diluye, por lo menos parcialmente, la atmósfera cargada de solemnidad de esta austera liturgia paisana.

El trabajo de Tentori es, en todo caso, de inestimable importancia y de elevada calidad. Por medio de su labor traductora, un cuento destinado al olvido pudo llegar a los lectores italianos y quedar en los recovecos de *Tempo presente* durante varios años, sin dejar de abrumarnos con su encanto.

7. A MODO DE COLOFÓN

Se pregunta Tentori (1992: 2) en un artículo sobre el ruido de las palabras que hay que preservar a la hora de disponerse a traducir, sin traicionar, a los autores extranjeros:

Ma si scelgono davvero i testi che ci si appresta a tradurre? Li abbiamo evocati noi, o ne siamo stati chiamati e attirati? Quanto in altri è sembrato ci aspettasse e ci provocasse all’assimilazione o al confronto, era già in noi -l’abbiamo creduto talvolta- o aveva in sé il potere di suscitare in noi il desiderio, il bisogno di farlo nostro, di prestargli la nostra voce, la nostra cadenza, che è interiore più e prima che sia resa udibile e visibile sulla pagina? [...] Esiste dunque, è esistito un Tentori-Machado, un Tentori-Jiménez, un Tentori-Cernuda?

Podemos atrevernos a afirmar que ciertamente ha existido un Tentori-Sender, además de una Hall-Sender. Las refundiciones, reescrituras, reelaboraciones y traducciones han plasmado cada vez un relato independiente e híbrido, reconfigurado según su entorno de llegada y, al mismo tiempo, interconectado con sus otras versiones. Al fin y al cabo, las ‘nubes que no pasan’ fueron un referente capaz de ejercer una asombrosa fuerza de atracción y de pasar, esta vez sí, toda frontera lingüística y geográfica.

Bibliografía

- ADAM, Carole (1960) "The Re-use of Identical Plot Material in Some of the Novels of Ramón Sender", *Hispania* XLIII.3, pp. 347-352.
- ALTED, Alicia y Lucienne DOMERGUE, eds. (2003) *El exilio republicano español en Toulouse, 1939-1999*, Madrid, UNED.
- AZNAR SOLER, Manuel (1997) "«El puente imposible»: el lugar de Sender en la polémica sobre el exilio español de 1939" en J.C. Ara Torralba, F. Gil Encabo, eds., *El lugar de Sender. Actas del I Congreso sobre Ramón J. Sender (Huesca, 3-7 de abril de 1995)*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, pp. 279-294.
- CAMPILLO GALMÉS, Javier (2020) "La imprenta resiliente: edición del exilio en Toulouse de 1945 a 1960", *Laberintos: revista de estudios sobre los exilios culturales españoles* 22, pp. 195-203.
- CAPPELLI, Federica, ed. (2008) *Una farfalla sull'orlo dell'abisso. Racconti dall'esilio repubblicano spagnolo*, Pisa, ETS.
- DOHERTY, Megan (2011) "A 'Guardian to Literature and Its Cousins'. The Early Politics of the PEN Club", *Nederlandse Letterkunde* 16.3, pp. 132-151.
- DONNO, Antonio (1978) *La cultura americana nelle riviste italiane del Dopoguerra: "Tempo presente" (1956-1968)*, Lecce, Milella.
- DUEÑAS, José Domingo (2001) prólogo a R.J. Sender, *El vado*, Diputación de Zaragoza, Imprenta Provincial de Zaragoza, pp. 7-29.
- (2020) "Las letras occidentales en el marco de la Guerra Fría y el mcarthismo: el caso de Ramón J. Sender" en M. Rossi, ed., *La lingua transispanica del trauma. Violenza di Stato e narrazione tra Spagna e America Latina*, Padua, Cleup, pp. 155-187.
- ESPADAS, Elizabeth (2002) *A lo largo de una escritura. Ramón J. Sender: guía bibliográfica*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- ESTEVE JUÁREZ, Luis Antonio (2005) "Un tanto al margen. La narrativa breve de Ramón J. Sender". *Quimera: Revista de literatura* 252, pp. 42-46.
- FOFI, Goffredo; Vittorio GIACOPINI y Monica NONNO, eds., (2000) *Nicola Chiaromonte, Ignazio Silone. L'eredità di "Tempo presente"*, Roma, Fahrenheit 451.
- GLONDYS, Olga (2012) *La guerra fría cultural y el exilio republicano español*, Madrid, CSIC.
- IGLESIAS, Miguel A. (2003) "El segundo P.E.N. Club madrileño, una sociedad de intelectuales de derechas en la crisis de los treinta", *RILCE. Revista de Filología Hispánica* 19.1, pp. 87-108.
- JANNELLO, Karina (2021) "La guerra fría cultural en sus revistas. Programa para una cartografía", *Universum* XXXVI.1, pp. 131-151.
- KING, Charles (1976a) "Ramón J. Sender's Literary Evolution Re-examined" en C.L. Nelson, ed., *Studies in Language and Literature: Proceedings of the 23rd Mountain Interstate Foreign Language Conference*, Richmond, Eastern Kentucky University, pp. 289-293.
- (1976b) *Ramón J. Sender: An Annotated Bibliography, 1928-1974*, Metuchen, The Scarecrow Press.

- LARRAZ, Fernando (2020) "La Novela Española de Toulouse (1947-1948). Un catálogo de literatura antifascista", *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine. De 1808 au temps présent*, 25, <https://doi.org/10.4000/ccec.10880> (26 de mayo de 2023).
- LEKPA, Jean Bernard (2001) "Los principios estéticos de la narrativa de Ramón J. Sender (1930-1982)" en J.D. Dueñas, ed., *Sender y su tiempo, crónica de un siglo: actas del II Congreso sobre Ramón J. Sender: Huesca, 27-31 de marzo de 2001*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, pp. 461-476.
- MAINER, José-Carlos (1989) "Noticia de una novela desconocida de Ramón J. Sender: El vado (1948)" en J.-C. Mainer, ed., *Letras aragonesas (siglos XIX y XX)*, Zaragoza, Oroel, pp. 193-208.
- MANICA, Raffaele, ed. (2021) *Nicola Chiaromonte. Lo spettatore critico. Politica, filosofia, letteratura*, Milano, I Meridiani Mondadori.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio (2014) "Marruecos en Sender", *Alazet. Revista de filología* 26; *Boletín Senderiano* 23, pp. 289-295.
- (2021) "La guerra sin nombre" prólogo a R.J. Sender, *Réquiem por un campesino español*, Barcelona, Destino, pp. 5-16.
- MEREGALLI, Franco (1985) "Sender en la literatura de su tiempo", *Revista de literatura* 94, pp. 151-163.
- MOGA ROMERO, Vicente (2006) "El imaginario de papel, el papel del imaginario. Un trampantojo oriental" en J.A. González-Alcantud, ed., *El orientalismo desde el Sur*, Barcelona, Anthropos, pp. 97-146.
- MONTIEL RAYO, Francisca (2016) "Semblanza de Antonio Fernández Escobés (¿-1949)", *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanas (siglos XIX-XXI) - EDI-RED*, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxd2z9> (6 de mayo de 2023).
- PANIZZA, Cesare (2011) "Percorsi dell'anticomunismo democratico: Nicola Chiaromonte e il tempo della malafede", *Storia e problemi contemporanei* 57.2, pp. 55-72.
- PEÑUELAS, Marcelino C. (1970) *Conversaciones con Ramón J. Sender*, Madrid, Magisterio Español.
- PINI, Donatella (1990) "La degradación de Sender, un montaje", *Alazet. Revista de filología* 2, pp. 145-149.
- (1994) *Ramón José Sender tra la guerra e l'esilio*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- (2012) "Desconfiar del personaje, escuchar el texto. Leyendo 'El vado' de Sender", *Ubi Sunt?*, 27, pp. 70-74.
- (2017) "La reescritura tentacular de Ramón J. Sender: *El verdugo afable*" en G. Bizzarri, J.M. Cuartas Restrepo, D. Pini, A. Vélez Posada, eds., *Reescritura, ¿lógicas de repetición?*, Medellín, EAFIT, pp. 34-64.
- RESSOT, Jean-Pierre (2003) *Apología de lo monstruoso. Una lectura de la obra de Ramón J. Sender*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- RISCO, Antonio (1976) "Las revistas culturales y literarias de los exiliados españoles en Francia" en J.L. Abellán, ed., *El exilio español de 1939*, III, Madrid, Taurus, pp. 93-150.

- SALGUERO RODRÍGUEZ, José María (1994) "Más reelaboraciones en *El verdugo afable* y el libro olvidado de Ramón J. Sender: *El vado*", *Alazet. Revista de filología* 6; *Boletín Senderiano* 4, pp. 162-275.
- SENDER, Ramón J. (1948) "El vado", *La Novela Española*, Toulouse, II, 8.
- (1949) "Faustian Germany and Thomas Mann", trad. anónima, *New Mexico Quarterly* XIX, 2, pp. 193-206.
- (1950a) "Freedom and Constraint in André Gide", trad. anónima, *New Mexico Quarterly* XX, 4, pp. 405-419.
- (1950b) "The House of Lot", trad. anónima, *New Mexico Quarterly* XX.1, pp. 27-40.
- (1952a) "Manuel De Falla and His Essential City", trad. anónima, *New Mexico Quarterly* XXII.2, pp. 131-141.
- (1952b) *El verdugo afable*, Santiago de Chile, Nascimento.
- (1954a) *The Affable Hangman*, trad. de F. Hall, Londres, Johnatan Cape.
- (1954b) "The Clouds Did Not Pass", trad. anónima, en P. Tabori, ed., *The Pen in Exile*, I, Londres, International P.E.N. Club Centre for Writers in Exile, pp. 126-133.
- (1957a) "Le nuvole non sono passate", trad. de F. Tentori, *Tempo presente* 5, mayo, pp. 380-385.
- (1957b) "The Clouds Did Not Pass", trad. anónima, *New Mexico Quarterly* XXVII.1, pp. 17-26.
- (1960a) "Posthumous Baroja", trad. anónima, *New Mexico Quarterly* XXX.1, pp. 6-10.
- (1960b) "Delgadina", trad. de M. Manley, *New Mexico Quarterly* XXX.3, pp. 226-261.
- (1963a) "The Wind", trad. de E. Randall, *New Mexico Quarterly* XXXIII.2, pp. 185-212.
- (1963b) *The Affable Hangman*, trad. de F. Hall, Nueva York, Las Américas.
- (1964) *The Affable Hangman*, trad. de F. Hall, Londres, Alvin Redman.
- (1967) *Tres novelas teresianas*, Barcelona, Destino.
- (2001) *El vado*, ed. de J.D. Dueñas, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza Colección Baltasar Gracián.
- (2010a) *Réquiem por un campesino español*, ed. de A.A. Gómez Yebra, Barcelona, Austral.
- (2010b) *Réquiem pour un paysan espagnol & Le gué*, trad. de J.-P. Ressay, París, Attila.
- SILONE, Ignazio (1968) "Commiato", *Tempo presente* 11, 2 diciembre, p. 2.
- SPACCASASSI, Ambra, ed. (2016) *Fondo Francesco Tentori Montalto. Inventario*, Florencia, Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" Gabinetto G.P. Vieusseux, https://www.vieusseux.it/inventari/Tentori_Montalto.pdf (13 de mayo de 2023).
- STONOR SAUNDERS, Frances (2000) *The Cultural Cold War. The CIA and the World of Arts and Letters*, Nueva York, The New Press.
- TABORI, Paul (1954) "The Making of a Book" introducción a P. Tabori, ed., *The Pen in Exile*, Londres, International P.E.N. Club Centre for Writers in Exile, pp. 7-8.
- (1972) *The Anatomy of Exile. A Semantic and Historical Study*, Londres, Harrap.

- TENTORI, Francesco (1956) "Una lettera dal deserto del Nuovo Messico. Ramón Sender lo scrittore di «Cronaca dell'alba»", *La Fiera Letteraria*, 30 de diciembre, p. 6.
- (1964) *Nulla è reale*, Firenze, Vallecchi.
- (1974) "Nuovo Messico. Diario e ricordo (1956-1974)", *L'albero* 52, pp. 129-137.
- (1992) "C'è un "rumore nelle parole" da preservare quando si volgono in italiano i versi degli autori stranieri - Per tradurre e non tradire la poesia", *Il giornale*, 5 de abril, p. 2.
- TRIPPETT, Anthony (1995) "El desafío del párroco aldeano de Sender: Otra mirada a *Réquiem por un campesino español*", *Gramma y cal: Revista insular de filología* 1, pp. 223-236.
- UNIVERSITY OF NEW MEXICO PRESS (1957) "Front Matter", *New Mexico Quarterly* XXVII.1, pp. 1-4.
- VIVED MAIRAL, Jesús (1992) "La vida de Ramón J. Sender al hilo de su obra", *Alazet. Revista de filología* 4, pp. 231-270.
- (2002) *Ramón J. Sender. Biografía*, Madrid, Páginas de Espuma.
- WILFORD, Rick A. (1979) "The PEN Club, 1930-50", *Journal of Contemporary History* 14.1, pp. 99-116.

