

Diablotexto *Digital*



Las voces de la delación: La cultura popular como lugar de memoria en *El vado* y *Mosén Millán* de Ramón J. Sender

The Voices of Denunciation: Popular Culture as a Place of Memory in El vado and Mosén Millán by Ramón J. Sender

**LOLA BURGOS BALLESTER
UNIVERSIDAD DE ALCALÁ / GEXEL (UAB)**

doloresburgos@uah.es
<http://orcid.org/0000-0002-2941-8633>

**Fecha de recepción: 2 de enero de 2023
Fecha de aceptación: 4 de julio de 2023**

***Diablotexto Digital* 13 (junio 2023), 191-208
DOI: 10.7203/diablotexto.13.25869
ISSN: 2530-2337**



RESUMEN: Bajo la dictadura, las ficciones narrativas que establecían memorias divergentes sobre la guerra civil, ajenas al discurso oficial franquista, eran solo posibles desde el exilio. Ramón J. Sender fue uno de estos escritores expatriados que problematizaron el poder, la traición y la venganza como claves de la lucha política. Nos proponemos analizar las voces de la delación a partir de los personajes perpetradores de *El vado* (1948) y *Mosén Millán* (1953). Con ello, pretendemos subrayar el proyecto literario senderiano de crear una memoria marginal a las historias oficiales que, como contrapeso, contaba con la atracción de la cultura popular.

PALABRAS CLAVE: Exilio; Popularismo; Delación; Memoria; Ramón J. Sender

ABSTRACT: Under the dictatorship, the narrative fictions that established divergent memories about the conflict and the repression, outside the dictates of Franco's official discourse, were only possible from the position of exile. Ramón J. Sender was one of these expatriate writers who problematized power, betrayal and revenge as keys of the politic struggle. We propose to analyze the voices of the denunciation based on the perpetrator characters of *El vado* (1948) and *Mosén Millán* (1953). In doing so, we intend to empathize the Sender's literary project of creating a marginal memory to the official stories that, as a counterweight, had the attraction of the popular culture.

KEYWORDS: Exile; Popularism; Denunciation; Memory; Ramón J. Sender



*El hombre es su memoria.
¿Te figuras un mundo sin memoria? No.
La memoria es la base de la humanidad
(Aub, 2019: 241)*

Apuntaba¹ Francisco Ayala en el proemio a *La cabeza del cordero* que, durante la guerra civil, ni siquiera “la comunión de la sangre era excusa frente a aquella otra comunión insensata” (Ayala, 1949: 124). Esta última alianza irracional apelaba claramente a un compromiso ideológico, una fe ciega en unos ideales políticos o religiosos con los que se comulgaba hasta sus últimas consecuencias, incluso hasta la anulación de la propia conciencia moral. Ayala literaturizaba en su relato “El regreso” este conflicto o, en sus propias palabras, este *tajo* que escindió a los españoles en dos bandos irreconciliables. En aquel cuento quedaban representados los grandes protagonistas colectivos de la contienda de 1936: los delatores, encarnados por Abeledo, y los delatados, cuya voz correspondía a un narrador innominado del cual apenas conocíamos su condición de exiliado en Buenos Aires. Esta misma distribución de papeles se corresponde con otras muchas narraciones del exilio, como, por ejemplo, con los nombres de María del Refugio y de Gaspar Bellido, actores de la trama del relato “Cirios rojos” (1957) de Segundo Serrano Poncela. En “Librada”, de Max Aub, el personaje anticomunista Gregorio Castillo denunciaba cómo “la violencia, la delación, la hipocresía, o lo que nosotros llamamos así, han pasado de las clases dirigentes a la masa, o están en trance de pasar; pero ya no como tales, sino como vigilancia, deber, sacrificio” (Aub, 2020: 369). En otros términos, este imperativo de la justicia no siempre era aplicado en un sentido descendente, desde las autoridades al pueblo. Por el contrario, y lo que resultaba de mayor gravedad, la narrativa exiliada representó con frecuencia cómo la gente común, envenenada por el odio, asumía el papel de juez y de verdugo de sus semejantes. Más allá de en su producción literaria —entre la que también podemos destacar algunos episodios de su serie de los *Campos* (1943-1968) o el drama *Morir por cerrar los ojos* (1945)—, Max Aub materializó esta crítica a los verdugos en sus ensayos de *Hablo como hombre* de 1967 y

¹ Este artículo ha sido elaborado con el apoyo de una ayuda de Formación de Profesorado Universitario concedida por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (FPU 19/03934).



en su diario *Enero en Cuba* de 1969. Desde su propia voz, y no ya a través de sus personajes, Aub manifestaba su repugnancia hacia este sistema de control que imprimía en los sujetos un constante sentimiento de desconfianza y dificultaba la forja de vínculos sociales sinceros, consecuencias de “convertir el mundo en un inmenso cuartel policiaco, y hacer del espionaje una virtud cardinal” (Aub, 1967: 39).

No es casualidad, ni tampoco un hecho puntual, que tres de los escritores más representativos del exilio –Ayala, Serrano Poncela y Aub– elijan las persecuciones, la represión y las denuncias políticas como hilos conductores de varias de sus obras. Esta recurrencia, lejos de caracterizar únicamente una inclinación temática de esta triada de autores, define un tópico habitual en el *ethos* cultural del exilio. La predisposición de los escritores de la diáspora republicana a examinar críticamente las perpetraciones y la dimensión moral que la guerra dejaba al descubierto tenía sin duda una clara conexión con sus propias biografías, pues muchos de ellos habían sido víctimas de estas traiciones y delaciones y, como consecuencia, en algunos casos habían ingresado en prisiones o campos de concentración. Además, estas ficciones narrativas que establecieron memorias divergentes y ajenas a los dictámenes del discurso oficial franquista solo podían ser efectuadas por los desterrados. En el interior del país, se acataba el relato histórico que los vencedores proyectaban en su construcción de un estado totalitario y toda literatura acusatoria debía desleír su objeto de crítica para evitar cualquier identificación histórica.

En este artículo, nos proponemos analizar las voces de uno de estos asuntos morales, la traición, a partir de los personajes delatores de dos novelas del intelectual exiliado Ramón J. Sender: *El vado* (1948) y *Mosén Millán* (1953). La primera de ellas fue publicada en 1948 en el número octavo de la colección de Toulouse La Novela Española. Se trata de una narración breve en la que se abordan los problemas de conciencia derivados de una denuncia que cuesta la vida al acusado y cuya trama sirvió de claro antecedente para la escritura de la segunda obra mencionada, después titulada *Réquiem por un campesino español*, que vio la luz en la Colección Aquelarre de México en 1953. Más



concretamente, con estos textos pretendemos indagar en el papel desempeñado por la literatura popular –oral, colectiva, épica y espontánea– como lugar de memoria de las víctimas y como contrapunto al silencio impuesto por los victimarios.

El popularismo como máxima del exilio republicano español²

Los españoles que partieron al exilio con el final de la guerra civil habían asumido la herencia directa de las políticas de la Segunda República, que, mediante la creación de escuelas y bibliotecas populares, el fomento del libro de avanzada o las Misiones Pedagógicas, redujo el índice social de analfabetismo e hizo de la educación no un privilegio, sino un derecho fundamental. En materia cultural, se revalorizó el folclore tanto en el ámbito académico como por su significación política y se le otorgó una calidad e importancia parejas a la denominada poesía culta. De la naturaleza de este periodo prebélico se hacía eco Guillermo de Torre, en la revista porteña *Cabalgata*, durante su exilio en Argentina en 1946. Diez años después de que la sublevación militar iniciara la guerra civil, publicaba el artículo titulado “El tema de las generaciones. La supuesta generación española de 1936”. Al margen del debate que entabló con José Herrera Petere en torno a las categorías que debían estructurar la historiografía de la literatura española, De Torre definía la época republicana como aquella “en que lo intelectual se manifiesta por vía de expansión popular –Misiones Pedagógicas, La Barraca,

² El término “popularismo” que encabeza este epígrafe se aplica a nuestro análisis únicamente como designador de una actitud que pretende revalorizar la cultura popular. La claridad de este concepto contrasta con el sentido poco definido de otras palabras como “populismo”, cuya acepción más empleada asume una connotación negativa. “Populismo”, por lo general, define aquella estrategia política llevada a cabo para atraer a las clases populares no desde una postura honrada y natural, sino motivada por unos fines utilitarios. En consecuencia, aquel acercamiento sincero al pueblo y su folclore que sugiere “popularismo” contrasta con este esfuerzo artificial de entablar con el mismo unos vínculos forzados y desiguales. De igual modo que eliminamos este matiz político, precisamos que nada tiene que ver el significado que aquí asume el término “popularismo” con el concepto homónimo (*Popolarismo*) con el que se conoce la doctrina democristiana del Partido Popular Italiano –más tarde, Democracia Cristiana– de Luigi Sturzo. Excluyendo cualquier tipo de alcance político que pueda sugerir “popularismo”, insistimos en que, en las diferentes ocasiones en las que se repite dicho término en las siguientes páginas, con este tan solo se hará referencia al esfuerzo premeditado de los exiliados y, más concretamente, de Ramón J. Sender por recuperar y dotar de protagonismo a la voz narrativa del pueblo español.



Ciudad Universitaria— antes que mediante obras de pura y nueva literatura” (Torre, 1946: 6).

En consonancia con esta declaración, cabe destacar la reivindicación que la revista madrileña *Octubre*, dirigida por Rafael Alberti, realizaba de los poetas anónimos, desconocidos por su aislamiento geográfico o por su imposibilidad económica de contactar con la urbe³. En su primer número, en verano de 1933, se definía la copla como el registro de “toda la vida nacional, todos los dolores de la clase oprimida, en sus oficios, en sus empleos, en sus profesiones, en la intimidad de su familia, en sus alegrías, en todas sus reacciones como ser humano, en sus participaciones históricas” (Anónimo, 1933: 2). Un hilo visible une estas consideraciones y la carta de presentación de la revista del exilio *Romance*. A pesar de las diferencias ideológicas que separan la marcada inclinación comunista de *Octubre* y la aspiración cultural panhispánica de la cabecera difundida en la capital mexicana, los redactores de *Romance*, en su número inicial de 1940, también hacían una apología explícita del valor de la cultura popular. De nuevo, aquí se caracterizaba el romance castellano como “medio de expresión maravilloso de los sentimientos populares españoles, crónica viva de la historia, de la nacionalidad española, [...] símbolo de una cultura popular que enriquece la tradición más pura de la cultura humana” (Anónimo, 1940: 2). Desde la distancia física del destierro, se continuaba entonces el elogio a estos versos de autoría colectiva, verdadera inspiración de los artistas con nombre propio y un autorretrato indiscutiblemente fidedigno que el pueblo español realizaba de sí mismo.

A este proyecto que patrocinaba *Romance* parecía sumarse la publicación *Independencia*, fundada también por los desterrados españoles en

³ Desde su experiencia de exiliado, Alberti siguió defendiendo la dimensión social y política de la literatura escrita antes y durante la guerra civil en el bando republicano. El Patronato Hispano Argentino de Cultura (PHAC), en su colección Cuadernos de Cultura Española, publicaba en 1942 *El poeta en la España de 1931*, cuya edición incluía además el *Romancero de Fermín Galán y los sublevados de Jaca*, extractos de la obra teatral *Fermín Galán* que estrenó el poeta gaditano en verano de 1931 (Larraz, 2018: 137). Dos años después, la misma casa editora difundió en el *Romancero General de la Guerra Española* las estrofas que durante la contienda publicó la revista *El Mono Azul*, promovida por la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, y que ahora recopilaba también Alberti en este volumen como testimonio de la tradición artística española menos reconocida.



México. De un modo simbólico, iniciaba su difusión en 1944 con la alusión a las siguientes palabras que escribió Gustavo Adolfo Bécquer un siglo antes, en 1861: “El pueblo ha sido, y será siempre, el gran poeta de todas las edades y de todas las naciones. Nadie mejor que él sabe sintetizar en sus obras las creencias, las aspiraciones y el sentimiento de una época” (Bécquer, 1944: 5). Igualmente reseñable es la aparición, en la misma plana en la que se recordaba la opinión de Bécquer, del ensayo “Goya: genio de la pintura” de Carlos Marichal López, pintor y artista tinerfeño exiliado por entonces en el país azteca. Esta defensa de la obra y figura de Goya, cuyos grabados goyescos de los “Desastres de la guerra” eran reproducidos en la portada de este número de la revista, es otra muestra más del interés de los desterrados republicanos por los grandes arquetipos del realismo español, caracterizados por su marcado carácter popular. Además, junto con las dimensiones literaria y pictórica, en la página anterior el naturalista Odón de Buen dirigía su encomio hacia el talento del pianista y compositor Enrique Granados para registrar en sus obras “esa inspiración en los giros melódicos y ritmos populares, que hacen que nos sea tan fácil el llegar a ellas, por ser la expresión más pura del espíritu de España” (Buen, 1944: 4).

Sin embargo, quizá el caso más paradigmático de esta manifestación de los exiliados a favor de un arte popular, que necesariamente debía responder a una estética realista, lo encontramos un año después en el *Discurso de la novela española contemporánea* que Max Aub publicó en El Colegio de México. En este texto, censuraba explícitamente el clasicismo y elitismo de las vanguardias históricas amparadas por Ortega y Gasset y, por contraste, reivindicaba la raigambre popular de la tradición artística nacional como una constante que debía guiar, en el momento presente, la producción de la literatura de posguerra:

Porque en España, el arte nunca ha sido clásico —o cuando intentó serlo fue malo, sin interés, puro remedo gabacho—, sino popular. Y lo popular, como dice muy bien Ortega, nunca ha resultado clásico. Ni Velázquez, ni Goya, ni Cervantes, ni Lope, ni el Arcipreste, ni Santa Teresa, ni Galdós no fueron, sino artísticamente populares y realistas que llevaron a cabo su obra para un público más amplio que el que generalmente disfrutaba del arte en el resto de Europa. Y quienquiera que vaya en contra de ello, en España o en cuanto España fecundó, fracasará sin remedio; a menos



que se contente, de antemano, con un puestecillo polvoriento en bibliotecas o museos.
(Aub, 1945: 85)

Estos referentes que Aub nombra eran, sin duda, la guía estética de una gran parte de los exiliados que aspiraban a continuar su carrera intelectual en los países de acogida. Esta tesis se apoya en otro texto que, pese a defender una opinión afín a la de Aub, se distancia notoriamente del *Discurso* por su carácter propagandístico y su autoría colectiva. Se trata de un manifiesto cultural que publicaba Séneca en 1940 bajo la firma del Comité Técnico de Ayuda a los Republicanos Españoles en México (CTARE), organismo dependiente del Servicio de Evacuación a los Republicanos Españoles (SERE) que asistía personal y profesionalmente a los exiliados y perseguía su inserción en la sociedad mexicana. En sus páginas, se definía el exilio como una empresa espiritual que debía perseguir un objetivo prioritario: representar y reforzar aquellos valores intrínsecamente españoles que habían sido extirpados por el franquismo. Dichos valores definían un pensamiento “clean, popular, liberal and passionately human” (CTARE, 1940) que estaba representado por arquetipos como Cervantes, Lope de Vega o Galdós, mencionados tanto en este panfleto como en la obra aubiana referida.

Si la derrota de la guerra civil, que había medido la fuerza de dos bandos enfrentados, había desembocado en un régimen de corte dictatorial, los republicanos, según su propio discurso, debían librar todavía una segunda batalla en la que los rebeldes se encontraban desarmados: la de la cultura. A los exiliados, por lo tanto, les correspondía seguir la senda de un arte popular y progresista. Para ello, debían perseverar en la creación y difusión de nuevos productos artísticos que simbolizaran la voz del pueblo y evidenciaran que la victoria franquista había significado la usurpación de la tradición y de la soberanía de la gente común. En consonancia, aunque Aub apelaba a un sentido estético en su construcción de una historiografía literaria, indudablemente en la reciente posguerra sus críticas hacia un posicionamiento clásico y elitista, opuesto al realismo, se encontraban fuertemente connotadas política y éticamente.

Reconociendo el carácter apologético del manifiesto del CTARE, parece interesante rescatar este texto más desconocido por dos razones: en primer



lugar, por la disyuntiva que establece entre la fuerza y la inteligencia, cuyos valedores estaban bien delimitados en función de su ideología y emplazamiento dentro o fuera de España; en segundo lugar, por la distribución de la tradición española entre dos herederos de perfiles éticos contrarios: los exiliados, depositarios de la cultura de la democracia, y los sublevados, que portaban consigo un pensamiento ortodoxo y reaccionario desde el que se pretendía acallar la voz antigua de las clases populares. Ambos aspectos remiten al famoso poema “Reparto” de León Felipe, perteneciente también a esta primera etapa del exilio con la guerra civil todavía como un acontecimiento latente. De nuevo, se diferencian los poetas –“hombres allá en la Colina, que observan los signos estelares, sostienen el fuego prometeico y cantan unas canciones que hacen crecer las espigas” (Felipe, 1939: 25)– de las “harcas victoriosas” de Franco, a quien apela directamente en sus versos. Los bienes materiales que representan el triunfo militar –la hacienda, la casa, el caballo y la pistola– se contraponen a aquellos otros bienes de categoría espiritual que conectan con lo más profundo del ser español: “la voz antigua de la tierra” (1939: 26), esto es, la canción –y, más concretamente, la canción popular–.

Sin intención de realizar una lista exhaustiva de referencias al popularismo del exilio republicano, que se surtiría de fuentes inagotables, podrían mencionarse todavía otros muchos ejemplos de esta actitud. La serie de artículos “Els cants de treball a Mallorca” que publicó el músico Baltasar Samper, junto con las partituras de estas tonadas de trabajo, en *Pont Blau* en 1952 es una muestra más de ello. También lo es el énfasis que se puso en el carácter eminentemente popular de tres grandes mitos del exilio, Federico García Lorca, Miguel Hernández y Antonio Machado, o la *demofilia*, como el poeta sevillano se refería a este apego por el pueblo andaluz (Machado, 1937: 6). Todas las referencias mencionadas, pese a las diferencias ideológicas que orientan las lecturas de intelectuales y medios, coinciden en la madurez espiritual, la pureza, la verdad y la singularidad de la obra popular y social, capaz de reflejar de manera fidedigna los avatares de la intrahistoria de España.

La literatura popular: una denuncia de la delación



Considerando las referencias y los antecedentes mencionados, no sorprende encontrar entonces en Ramón J. Sender a un defensor de la tradición popular, fuertemente vinculada con su primera infancia en varios pueblos aragoneses. Aunque en *Crónica del alba* ya incorporaba numerosas canciones campesinas y romances, es en *El vado* y en *Mosén Millán* donde este tipo de composiciones adquiere un potencial crítico e incrementa su valor como testimonio. Ambas novelas coinciden en la caracterización de sus protagonistas Lucía y Mosén Millán: individuos que viven en pequeñas poblaciones rurales y que soportan el peso simbólico de la culpabilidad. Prisioneros de su memoria y de su conciencia, reconstruyen su intervención en la guerra y su papel de colaboradores con la represión franquista. En este remordimiento que les impone el recuerdo, la propia naturaleza va a actuar como cómplice de los personajes fusilados y, por extensión, de toda la comunidad. Así sucede en *Mosén Millán* con la presencia constante del potro de Paco que, sin su dueño, recorre las calles e incluso los pasillos de la iglesia profanada; o con el silencio apabullante en las rocas del carasol donde solían reunirse los campesinos antes de ser asesinados por los falangistas que habían ocupado el pueblo. En *El vado* es el río, ya presente desde el mismo título, el que adopta esta función, un espacio al que la perpetradora acude para limpiar su ropa y que, paradójicamente, saca a relucir la mácula de su comportamiento. No solo el elemento del agua, sino también el del aire coadyuva a eternizar esta desazón, pues la intensidad del viento impide que la delatora confiese su actuación a su hermana, viuda del delatado, que desconoce el parentesco fraterno que mantiene con la denunciante.

“Estaba de espaldas a las huertas y al pueblo” (Sender, 1948: 11), llega a decir Lucía en un sentido locativo, pero que también adquiere una interpretación figurada. Esta incompatibilidad entre lo natural –lo tradicional, lo popular– y los delatores se traduce, por contraposición, en una alianza de los violentos represores con el victimario; o, dicho de otro modo, de los sublevados con los oligarcas y el clérigo *Mosén Millán*. Esta fórmula Estado–Oligarquía–Iglesia amparaba una actitud moral favorable a la desmemoria, tal y como recomendaba el alcalde don Valeriano al afirmar que “olvidar no es fácil, pero



aquí estoy el primero” ([1953] 2021: 51). Sin embargo, el propio mosén, al bautizar a Paco, allá por la década de 1910, pronunciaba la expresión legal *ad perpetuam rei memoriam* ([1953] 2021: 26), ‘para perpetuo recuerdo del asunto’. En efecto, el rostro de aquel feligrés, descreído con los años, va a permanecer en su conciencia no precisamente inmaculada a través del testimonio que ofrece la literatura popular. Ante el peligro de que la muerte de Paco sea ignorada, son los propios ciudadanos de esta aldea aragonesa quienes deciden crear una narración, en forma de romance, paralela a las versiones oficiales. Resulta interesante que sea el monaguillo, para mayor inri, quien recite estos versos en la propia sacristía, y que sea reprobado por unos verdugos que valoran esta composición como una chanza, una broma inoportuna, y no con la seriedad que requiere. Su contenido, que presenta un interesante parecido con la elegía “El crimen fue en Granada” de Antonio Machado, reconstruye la historia de la delación y desvela también su autoría, fragmento cuya escucha evita Mosén Millán. La recopilación de estas estrofas, referidas en diferentes momentos del relato de un modo fragmentario e incompleto al arbitrio de la memoria del monaguillo, posibilitan contrastar la voz del pueblo, que insiste en la recuperación del pasado, con la de los implicados en el fusilamiento de Paco, quienes apuestan por el presentismo:

Ahí va Paco el del molino
que ya ha sido sentenciado,
y que llora por su vida
camino del camposanto.

...y al llegar frente a la tapia
el centurión echa el alto.

...ya los llevan, ya los llevan
atados brazo con brazo.

Las luces iban po'l monte
y las sombras por el saso...

...Lo buscaban en los montes,
pero no lo han encontrado;
a su casa iban con perros
pa que tomen el olfato; ya ventean,
ya ventean las ropas viejas de Paco.

...en la Pardina del monte
allí encontraron a Paco;



date date a la justicia,
o aquí mismo te matamos.

Ya lo llevan cuesta arriba
camino del camposanto...

aquel que lo bautizara,
Mosén Millán el nombrado,
en confesión desde el coche
le escuchaba los pecados.

Entre cuatro lo llevaban
adentro del camposanto,
madres, las que tenéis hijos,
Dios os los conserva sanos,
y el Santo Ángel de la Guarda...

En las zarzas del camino
el pañuelo se ha dejado,
las aves pasan de prisa,
las nubes pasan despacio...

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

...y rindió el postrer suspiro
al Señor de lo creado. –Amén.

El arrepentimiento que invade al cura se agrava, además, por el vínculo estrecho que había mantenido con el difunto Paco, a quien acompañó en todos sus ritos de paso, incluida su muerte. La frase de Ayala con la que se iniciaba este artículo asume, de hecho, esta problemática: “ni siquiera la comunión de la sangre era excusa frente a aquella otra comunión insensata”, afirmaba el escritor. Aunque a la víctima y al victimario no los une un parentesco biológico, Mosén Millán sí insiste en numerosas ocasiones en reconocer en Paco a su hijo espiritual, fruto de su unión con la “Santa Madre Iglesia”. Como responsable de la conducción de su alma, había obrado en beneficio de una educación moral que cumpliera el decálogo de los mandamientos. Predicando con el ejemplo y aferrándose al octavo de ellos, “no darás falso testimonio ni mentirás”, el protagonista privilegia su relación ministerial con Dios, a quien debía “un cariño por encima de la muerte y la vida” ([1953] 2021: 86), sobre el afecto que supuestamente sentía por Paco. Esta férrea lealtad –o *comunión insensata*, que diría Ayala– orienta el destino del acusado, lo cual no dejaría tan claro que Mosén Millán, con esta delación, cumpliera con el quinto precepto de la doctrina



católica, “no matarás”. Y ni siquiera con el tercero, “no tomarás el nombre de Dios en vano”, pues trata de justificar su actuación apelando al designio divino de esta deidad que, si también permitió la muerte de su propio hijo, “más inocente que vosotros” ([1953] 2021: 95) según valora el mosén, cómo no iba a consentir este final para los campesinos que iban a ser fusilados.

Considerablemente distinto es el caso de *El vado*, una delación motivada por los celos que siente Lucía, sin ninguna conciencia política ni religiosa, por el matrimonio de su hermana con el sujeto delatado. En contraste con la obra anterior, no se produce un reparto tan evidente de la culpa entre varios personajes –los delatores y los verdugos–. Aquí los ejecutores del crimen no aparecen en escena y únicamente Lucía asume esa responsabilidad ética. Tampoco existe esa lucha entre dos fuerzas que pugnan por el olvido y el recuerdo, sino que se impone un silencio generalizado en todos los ciudadanos del pueblo. Sí coinciden, sin embargo, en la importancia nuclear que Sender otorga a las canciones populares en ambos textos. Si en *Mosén Millán* el poema había sido creado *ex profeso* tras el fusilamiento de Paco, en esta segunda novela se recupera una estrofa de apenas cuatro versos que la protagonista escuchaba cantar a su abuelo durante su niñez: “El alcalde de Manila / lamperolina, lamperolana / tenía una hija moscarda” (1948: 16). Esta sucinta y ambigua frase, que se recuerda precisamente en el segundo aniversario de la muerte de la víctima, no denuncia ninguna ejecución contemporánea ni señala a su autora. La multiplicidad de sentidos que deja abierta favorece, no obstante, la interpretación reprobatoria que le concede la delatora, connotándola a la luz de su comportamiento de un significado que no tenía inicialmente. Esta *hija moscarda* a la que se refiere la canción y que tanto había intrigado a Lucía es identificada ahora con un avispon, animal que curiosamente emplea su hermana Joaquina para nominar a los *delatores soplones*. La protagonista cree sentir en su cuerpo una metamorfosis que la transforma en aquel insecto que metaforiza la perpetración:

La piel de los brazos se le erizaba como si le fueran a nacer pelos. La greña que golpeaba su mejilla, [se] alzaba a veces como una antena de insecto. En el reflejo del agua sus brazos apoyados verticalmente –y sobre ellos el busto descansando– parecían tomar la forma quebrada de las patas de las moscas. (1948: 17)



Aunque esta canción no alcanza a tener ese significado político en la memoria colectiva que poseía el romance de Paco, pues en ella no se reconocen a los culpables ni se esclarece la verdad de los hechos, sí adquiere una función social relevante. Esta estrofa, difundida generación tras generación y depositaria de una sabiduría ancestral, propicia que la delatora se conciba como tal y que quiera desprenderse, mediante la confesión pública, del peso de su culpa. Sin embargo, el agua –que anteriormente hemos catalogado de cómplice de la víctima– se encargará de recordar a Lucía la imposibilidad de librarse de esa carga moral. En su discurrir por el río, la corriente parece cantar los versos del abuelo y advertir a la delatora con frases como “Moscarda, tú hablarás... tú hablarás... pero no lo dirás” (1948: 19), que sería el equivalente al ya mencionado *ad perpetuam rei memoriam* de Mosén Millán. Este mismo vado que condena a Lucía a través de su sonido, le devuelve también el rostro de su víctima, entrevisto entre las sombras de las piedras y el reflejo de las nubes, así como otra imagen que adquiere una interpretación simbólica y que incide en estos intentos vanos de expiación: un moscardón –es decir, Lucía– queda atrapado –esclava de su secreto– en un laberinto de juncos verdes que lo retienen –su propia conciencia–. Esta lectura adquiere mayor coherencia si se atiende al propio título de la novela, conformado únicamente por este elemento central del vado que define un terreno firme del río, pero con poca profundidad. Esta primera característica, la consistencia del suelo, podría hacer referencia a la dureza de la realidad presente y a la inviabilidad de modificar el comportamiento pasado. El segundo rasgo, la escasa profundidad, aludiría a una verdad aún no digerida, superficial, y a las heridas abiertas que todavía no han cicatrizado y que configuran el trauma de Lucía.

Consideraciones finales

Con esta propuesta de análisis de *El vado* y *Mosén Millán*, hemos pretendido determinar la implicación de Sender en la construcción de una memoria colectiva que, pese a su marginalidad con respecto a las historias oficiales, cuenta con la legitimidad ética que otorga la cultura popular. En ambas novelas hay una representatividad de todos los elementos de la delación: la víctima, el



victimario y sus respectivos aliados. Aquella, la víctima, responde a un mismo perfil en las dos narraciones: campesinos que con mayor o menor conciencia de clase han sido entregados a sus verdugos por un miembro de confianza de su círculo más cercano. Estos delatores, Mosén Millán y Lucía, actúan por obediencia ciega a la autoridad que los anula como sujetos con autonomía moral, por miedo o por venganza ante rencillas familiares de escasa importancia. Son figuras manipuladas por los orquestadores de una guerra promovida con fines políticos; instrumentos necesarios para poder limpiar el pueblo de los enemigos, como reconocía el centurión que operó en el fusilamiento de Paco. Al respecto, Sender ofrece una imagen muy crítica de la institución eclesiástica como colaboradora del bando sublevado. Si en *Mosén Millán* aparece este sacerdote delator, arrepentido de su beso de Judas, en *El vado* se retrata a un cura intransigente, personaje secundario incondicionalmente entregado a la causa franquista que aparece tan solo en una ocasión para reconocer en el sujeto delatado a un “enemigo de Dios” que no merece compasión alguna. Ante esta actitud anticristiana, la protagonista Lucía parece acoger la opinión de su creador Sender cuando reflexiona sobre la inocencia de los aldeanos fusilados: “¿Cómo podía Dios hacer enemigo suyo a un hombre limitado en su honradez campesina a su trabajo y al cuidado de su familia?” (1948: 10).

Como auxiliadores de los difuntos, aparecen el pueblo y la naturaleza en una simbiosis telúrica y ancestral que se expresa simbólicamente a través de la poesía y la música. Estos testimonios atesorados literalmente en la memoria de los ciudadanos resultan incompatibles con el discurso impuesto por los vencedores. Se trata de dos versiones contradictorias de una misma realidad: una de ellas fanática, propagandística, asumida como verdad absoluta, transmitida por escrito, supuestamente culta, justificadora de la barbarie de la guerra civil; la otra, periférica, de carácter más íntimo y personal, oral, popular, de mayor complejidad psicológica e ignorada en los grandes relatos históricos. Esta última es la que configura la narrativa de un escritor vencido en la guerra civil como Ramón J. Sender. No solo dota de conciencia y personalidad a sujetos rurales que habían permanecido hasta el momento en el anonimato,



sino que además introduce romances, como el de Paco el del Molino, y canciones populares, como la que entonaba el abuelo de Lucía, que juegan un papel central en el desarrollo de la trama y adquieren una significación histórica. Conviene recordar que sendas composiciones son evocadas en el aniversario de la muerte de las víctimas, unos versos que recuerdan a los perpetradores su actuación durante la guerra civil, situándolos como antagonistas de las verdades ancestrales, y que contribuyen a asentar una verdad silenciada en balde. La literatura popular es, entonces, doblemente delatora, pues constituye un testimonio que delata y señala a los sujetos delatores. Postulamos, en definitiva, que Sender celebra en estas dos novelas el éxito de esta cultura *vox populi*, bien porque estas estrofas son cantadas por una mayoría popular o porque motivan la confesión pública de una traición.

En último lugar, cabe preguntarse qué sentido tiene entonces que Sender concediera una mayor atención a los ejecutores del crimen y no tanto a los ejecutados. Incluso ya desde el propio título original de *Mosén Millán* dirigía su mirada hacia el delator y no hacia el delatado; un foco que se desvía tan solo en apariencia a partir de 1960 con el segundo y definitivo título, *Réquiem por un campesino español*. Como señala Sánchez Zapatero, “escribir sobre los verdugos no ha de interpretarse como una forma de perpetuar la posición de poder que mantuvieron en la configuración de la memoria colectiva durante décadas, sino, más bien, como una forma más de reparación de las víctimas” (Sánchez Zapatero, 2021: 30). Esta cita puede aplicarse perfectamente a Sender, quien, con esta representación literaria de la perpetración, no persigue justificar la delación, acaso sí humanizar a los perpetradores o problematizar las consecuencias de su actuación. Contrario al reduccionismo moral y al carácter anecdótico que configura la novela de los vencedores, el autor aragonés pretende ofrecer una imagen más veraz y compleja de la guerra. De acuerdo con la lectura de Squires (2020), el romance de Paco no establece un binarismo moral entre delatores y delatados, sino que explora los efectos del conflicto en aquellos que sacrificaron sus valores y relaciones por un móvil ideológico. No es, por lo tanto, una composición propagandística ni beligerante, a diferencia del maniqueísmo y politización que Bertrand de Muñoz identifica



en otras canciones de la guerra en *Romances populares y anónimos de la guerra de España* (2006: 59). Por el contrario, persigue la explicación profunda de la propia tragedia y no solo la conmemoración del mártir.

El protagonismo no reside en los héroes de grandes empresas militares o en los dirigentes políticos, ni siquiera mencionados por Sender. Ahora escuchamos el arrepentimiento de los cómplices de los verdugos, figuras generalmente anónimas que obran con la palabra y no con las armas. Responden a las identidades de un cura y una joven de una población rural que, en ningún momento, excusan la violencia de la represión franquista ni la aniquilación sistemática de todo sujeto susceptible de ser sospechoso. Sus discursos, lejos de justificar su colaboración con el bando sublevado, subrayarían el proceder abusivo de los rebeldes y, en consecuencia, reclamarían justicia para las víctimas. Si estas últimas sufren la condena póstuma de la desmemoria, al menos los victimarios, como compensación, son identificados tanto en esta narrativa del exilio como en las propias canciones populares que siguen vivas en la memoria de cada pueblo de España, resistiendo la actuación del tiempo y de aquellos que imponen el olvido como actitud moral ante el pasado.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO (1940). "Propósito", *Romance* (febrero), 1, p. 2.
- ANÓNIMO (1933). "Antología folklórica de cantares de clase", *Octubre* (junio-junio), 1, pp. 2-4.
- AUB, Max (2020). *Yo no invento nada. Relatos de El laberinto mágico*. Madrid y Granada: Cuadernos del Vigía.
- AUB, Max [1968] (2019). *Campo de los almendros*, Barcelona: Castalia.
- AUB, Max (1998). *Diarios (1939-1972)*. Ed. Manuel Aznar Soler. Barcelona: Alba.
- AUB, Max (1967). *Hablo como hombre*. México: Joaquín Mortiz.
- AUB, Max (1945). *Discurso de la novela española contemporánea*. México D.F.: El Colegio de México; Centro de Estudios Sociales.
- AYALA, Francisco (1949). *La cabeza del cordero*. Buenos Aires: Losada.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1944). "Bécquer y la poesía popular", *Independencia* (julio), 1, p. 5.
- BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse (2006). *Romances populares y anónimos de la guerra de España*. Madrid: Calambur.
- BUEN, Odón de (1944). "Granados, músico español", *Independencia* (julio), 1, p. 4.



- COMITÉ TÉCNICO DE AYUDA A LOS REPUBLICANOS ESPAÑOLES EN MÉXICO (CTARE) (1940). *Cultural creations of the Comité técnico de ayuda a los españoles en México: (The Technical Committee of Help to Spaniards in Mexico)*. México D.F.: Séneca.
- FELIPE, León (1939). *Español del éxodo y del llanto: doctrina, elegías y canciones*. México D.F.: La Casa de España en México.
- TORRE, Guillermo de (1946). "El tema de las generaciones. La supuesta generación española de 1936", *Cabalgata* (octubre), 1, p. 6.
- LARRAZ, Fernando (2018). *Editores y editoriales del exilio republicano de 1939*. Sevilla: Renacimiento.
- MACHADO, Antonio (1937). "Carta a David Vigodsky", *Hora de España* (abril), 4, pp. 5-10.
- MARICHAL LÓPEZ, Carlos (1944). "Goya, genio de la pintura", *Independencia* (julio), 1, p. 5.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2021). "Víctimas y victimarios en la literatura española, de la Guerra Civil a la actualidad: el caso de *Dicen*, de Susana Sánchez Arins." *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris* (2021), 26, pp. 21-37. DOI: <https://doi.org/10.7203/qdfed.26.22096>
- SENDER, Ramón J. [1953] (2021). *Réquiem por un campesino español*. Barcelona: Destino.
- SENDER, Ramón J. (1948). *El vado*. Toulouse: La Novela Española.
- SQUIRES, Jeremy (2020). "The Anarchist Poiesis of the Ballad in Ramón J. Sender's *Réquiem por un campesino español*." *Romance Notes* (2020), 60, 2, pp. 383-394. DOI: <http://doi.org/10.1353/rmc.2020.0027>