



**ABRIR TOMO I.- 2ª PARTE - III. (INICIO)**

Aunque intentar globalizar el aspecto lingüístico y expresivo de estas novelas pueda pecar de reduccionista, sí que cabe hablar de algunos factores comunes en su prosa. Dejando al margen el libro de Luis Santa Marina, sin apenas punto de contacto con el resto, lo más acusado viene dado por un lirismo ramplón y gastado en alternancia con el poco cuidado en las más obvias construcciones gramaticales. La vena poética suele quedar reducida al empleo de ciertas comparaciones, metáforas, imágenes y personificaciones deslucidas por el uso y carentes de expresividad; lugares comunes que no se atrevería a visitar ningún narrador por remota que fuera su ambición de voz propia. Se hace evidente las fuentes de las que han bebido. No pocos son los casos en que aún pueden encontrarse las mismas fórmulas expositivas, incluso con idéntico léxico, utilizadas en las novelas por entregas del siglo anterior. El cielo y el mar, al igual que la caída de la noche o el despertar del día siguen siendo objeto de momificadas y repetitivas miradas. Por sólo mencionar algunos ejemplos:

"El cielo era cobalto; sobre el esmalte azul, la luna, en menguante, lucía como una cimitarra de plata colgada sobre el arábigo tapiz de terciopelo azul bordado de estrellas de oro" (Bajo el sol enemigo, pág. 6).

"La bóveda azul tachonada de clavitos de oro" (Lupo, sargento, pág. 17).

"Las estrellas que tachonan el cielo" (Juan León, legionario, pág. 17).

"Un mar que parecía una inmensa esmeralda bruñida" (Los del Tercio en Tánger, pág. 105).

"En suaves ondas de un mar de esmeralda" (La misma sangre, pág. 30).

"Las olas que se rizaban para besar las rocas y abrirse en irisado abanico, que el sol hacía de nácar" (Juan León, legionario, pág. 36).

"Miro al mar, a mis pies. Está partido en dos por una faja de plata que la luna le ciñe" (La barbarie organizada, pág. 17).

"La ciudad se envuelve en las gasas del crepúsculo" (Memorias de un legionario, pág. 40).

"Se dejaba guiar por las alas de la noche, que parecía soñada y cantada a lo lejos por las estrellas, con su mentir." (La Legión desnuda, pág. 67).

"El alba tendía sobre la ciudad sus gasas claras" (El héroe de la Legión, pág. 31).

"El sol ponía sobre el mar el oro maravilloso de sus rayos" (Mi legionario, pág.14).

"Iba levantándose el sol (...) disipando las fugaces sombras y las brumas y cendales de coral y esmeralda de la aurora matutina" (El camillero de la Legión, pág. 38).

La grandilocuente comparación de los fenómenos de la naturaleza con los más codiciados materiales, da a muchas de estas narraciones un aspecto de retórico joyero y las emparenta con la dicción de algunos poetas -los más superficiales y secundarios- adscritos a la corriente modernista. Estos modos afectados y cargados de cursilería, en los que se sustenta el presunto lirismo de los relatos, cohabitan con descuidos e impropiedades de la más variada índole. Fernández Piñero, por ejemplo, mezcla expresiones tan artificiosas como: "Su mano blanca y suave, magnífica nardo carnal constelado de gemas" (Memorias, pág. 113), con flagantes incorrecciones en el uso de preposiciones dentro de expresiones de lo más simple y habitual: "¡Qué lástima de que Millán Astray está en Madrid!" (Memorias, pág. 8), o "tiemblo a la idea de una enfermedad larga y sucia" (Memorias, pág. 29). Y junto a imágenes hiperelaboradas y con léxico tan inusual como: "Sobre ellos, a sus espaldas, la cumbre nevada fulgía, centelleaba herida a saetazos por la lumbre astral que cabrilleaba con temblores mercuriales en la vena fluida de los regatos" (La misma sangre, pág. 30), pueden encontrarse discordancias verbales: "si los moros llegaban antes que nosotros a la plaza, la catástrofe hubiera sido inminente" (Memorias, pág. 6), y descuidos sintácticos de colegial poco aplicado: "a punto estaba allí mucha gente de arrojarse al mar" (Memorias, pág. 6). A veces, la escasa atención o un pésimo oído le lleva a romper su afectado discurso con toques de notable prosaísmo, que echan por tierra todos sus pretendidos afanes estéticos: "El sol, en su cénit, les doraba los rostros y los cabellos, envolvía sus cuerpos, bañándolos, modelándolos con invisibles lengüetadas de fuego, recortando sus sombras rotundas y exactas, como

dibujadas sobre el suelo con *tinta china* [el subrayado es mío y destaca lo que rompe el presunto efecto poético]" (*La misma sangre*, pág. 30).

Otro tanto podría decirse de López Rienda, en cuyos dos textos se amalgaman lo cursi o retoricista: "El mar, en cuya orilla, el suave oleaje tejía su orla de encaje" (*Juan León, legionario*, pág. 10), "Huyó... y rodó al fango, para ser una flor más en el inmenso jardín del Vicio. Una de esas flores que alimentó la sabia de un amor efímero de los sentidos, sin consistencia, sin base" (*Mi legionario*, pp. 11-12); con las repeticiones léxicas, que en *Mi legionario* le llevan por ejemplo a utilizar "vida" hasta seis veces en una misma página, en la número 10, y que también proliferan en el otro título: "los semblantes de los heridos perdían el color sobre el rojo fondo de las camillas, tornándose lívidos, para quedar luego quietos, con la quietud de la muerte. Vidriosos los ojos, secos los labios, que se tornaban morados", (*Juan León, legionario* pág. 46) Y todo ello se acompaña con locuciones lacrimógenas y populacheras: "buscaba el retrato de su madre, el único tesoro que le quedaba de su familia. Lo llevaba siempre en el pecho, como si fuese la estampa de la Virgencita de sus devociones" (*Juan León, legionario* pág. 55); y con expresiones coloquiales de dudosa oportunidad: "(...) con lo que huelga decir que (...)" (*Mi legionario*, pág. 4).

Particularmente desafortunado resulta el estilo de *El caballero audaz*, que, por un lado, distorsiona la expresión hasta el absurdo y la franca malsonancia: "flaneó [!] un poco entre las mesas" (*El héroe de la Legión*, pág. 41); "labió [!], indiferente, Leonardo" (pág. 14). Mientras, por otro, encabalga la anfibología con lo ridículo: "La niña blanca como un nardo y rubia como el champán que encendía su carne [la del amante] en fuegos del infierno y su alma en inefables ternuras del paraíso" (pág. 11). Es de suponer que se le escaparon un par de comas, ya que tal y como ha quedado no llegamos a saber si lo que convulsionaba en cuerpo y alma al protagonista era la belleza de la dama o la citada bebida.

No es que estos tres autores constituyan un modelo del mal redactar, sólo meros ejemplos de las habituales formas y modos lingüísticos con que fueron elaborados estos relatos, en los que más que la sencillez -que, a tenor de sus poco exigentes planteamientos, cabría haber



esperado- lo más sobresaliente viene dado por un apareamiento entre la impropiedad y la afectación. Algo que vuelve a repetirse en el ya mucho más moderno texto de Francisco Canós Fenollosa, donde las cursilerías retóricas -"Era una preciosa criatura, crisálida en sus diecisiete años y promesa de una hermosa mujer", (Del breviario, pág. 78)- también conviven con las repeticiones léxicas, el poco cuidado sintáctico y hasta las discordancias verbales: "Ya dije que parece como si las operaciones militares hayan caído en un estado de atonía", (pp. 103-104).

Tampoco hay lugar para hablar sobre la jerga soldadesca, cuya presencia debería ser casi obligada en estas fábulas y que, sin embargo -aunque en alguna de ellas se reproducen las incorrecciones y particularidades fonéticas de los personajes-, está casi del todo ausente o limitada en unas pocas novelas a la consabida alusión al vocablo "paco"<sup>111</sup> y sus variantes. Sólo las Memorias de un legionario dejan ver algo del léxico particular del soldado<sup>112</sup> y La Legión desnuda se aproxima, algunas veces, a un tono cotidiano y coloquial en los diálogos entre legionarios:

"- (...) Monte Arruit está cercado. Melilla a punto de caer. El general Navarro, prisionero. ¡Una escabechina! ¡No quedan ni las raspas! El fregado es gordo." (Pág. 115).

Una variación en lo que respecta al tratamiento de lenguaje y estilo se produce en ¡Los que fuimos al Tercio!. Al presentarse la historia parcelada en las varias crónicas de los diferentes narradores-protagonistas, también se establece una diversidad en el modo de expresión de cada uno de ellos. Aunque estas particularidades no son muy notables -o al menos no todo lo que podrían haber sido si el autor se hubiera planteado obtener un mayor aprovechamiento de esta técnica-, y se centran más en el tono que en el tipo de construcción sintáctica o en el léxico, sí que se acentúan determinados rasgos en el relato de cada uno de los legionarios. En el de Raúl Mayer predomina la apreciación bronca y descarnada:

"Quería decir adiós a su amiguita Marieta (...) El adiós de todos los amantes por horas, que, para el portugués se reducía a hacer crujir unos minutos un somier en

dulce compañía y en lucir durante una sesión agitada unos tirantes y unas ligas rosas" (pág. 30).

Mientras que en la de Maeztu, lo humorístico sobresale entre cualesquiera otros rasgos:

"Por cada ciudadano, veíanse mil soldados. Yo tuve la suerte de ver una mujer, y por poco me citan en la orden de la plaza" (pág. 91).

En tanto que las de Ramón Viera y Dupont se decantan más hacia lo metafórico y hacia una cierta ironía teñida de sarcasmo o desilusión, respectivamente: "Ceuta se ofrecía en el fondo de la amplia bahía como si sus casas, asomadas curiosamente al mar, se hubiesen puesto de puntillas, unas encima de las otras, para mirar a España" (pp. 58-59); "Uno de los médicos, al ver mi cara de asustado y el erizo de mis carnes blancas (...) me dijo sonriente: 'No te apures, hombre; esto es sólo un sedal, y antes de quince días estarás de nuevo en el campo'. Entonces fue cuando verdaderamente me asusté" (pág. 127).

Muy distinto hay que considerar el caso de Tras el águila del César, pues en este libro la configuración lingüística constituye uno de sus principales méritos, si no el primero. La riqueza y variedad estilística de Santa Marina comienza con la utilización de dos modos diferentes de expresión: verso y prosa, cuya distribución no se acomoda al mero capricho del autor, sino que en múltiples ocasiones esta alternancia se convierte en elemento organizador del discurso. Con bastante frecuencia un poema sirve de sintética introducción al asunto que después se desarrolla más por lo menudo o se ejemplifica con diversas anécdotas mediante sucesivas escenas en prosa<sup>113</sup>. Aunque echa mano de formas poemáticas muy variadas, hay un predominio del endecasílabo, bien con la tradicional codificación de soneto o bien en otras combinaciones, y tampoco resultan infrecuentes los romances. Versos en los que la expresividad se busca las más de las veces violentando el habitual orden sintáctico, ya sea con encabalgamientos tendentes a la abrupta ruptura<sup>114</sup> o con anástrofes e hipérbatos<sup>115</sup>, sus más habituales recursos. Y junto a éstos, otros menos repetidos que, aunque no quiebran la sucesión sintáctica, también afectan al ámbito de lo sintagmático, tales como anáforas y

paralelismos. Menos asiduas, pero sobre todo menos logradas<sup>116</sup>, son las figuras de pensamiento.

Si el balance de la parte versificada no va más allá de lo mediano, distinto juicio merece su prosa, mucho más satisfactoria y caracterizada por una muy notable y acertada variedad de registros. El rasgo más acusado lo marca el lirismo. A veces, nacido de la nostalgia: "Amargos eran sus días, por eso marchó a morir lejos de su amor, a soledades sobre las que volaban desatados odios, donde la luz era la única que recordaba a Dios misericordioso"<sup>117</sup>. Otras veces, violento y descarnado, futo de la contemplación poética del cotidiano vivir del legionario:

"Mira, de vez en vez, cual marino la brújula, su esperanza postrera: el cuchillo al extremo del mosquetón" (pág. 54).

"Siempre de choque, en la vanguardia, sin otra esperanza de descanso que el hospital o la cruz de palo" (pág. 157).

Un estilo donde el referente de brutalidad y muerte se embellece sin desdibujarse a través del filtro que imponen audaces metáforas y descarnadas imágenes:

"En los cuatro lechos unidos yacían centauros y ninfas, enlazados en una guirnalda de carne cansada" (pág. 117).

"El cielo negro, sin una estrella para poder soñar, lloraba por nosotros.../ El cielo negro, crespones fúnebres tendidos, alas malélicas batiéndose sobre nosotros" (pág. 88).

"Iban, negras cruces de muerto sobre el cielo [los cuervos]" (pág. 183).

Y junto a estos recursos, Santa Marina utiliza otros de diferente índole<sup>118</sup>, que dan a su prosa un tono más poético incluso que el alcanzado en el verso. Alternando con este registro elevado surgen de cuando en cuando los coloquialismos que acercan el estilo al habla del

legionario: "Ni Mahoma escapó sin que le mentásemos la madre" (pág. 21); "nadie chistaba: los teníamos metidos en un puño" (pág. 21); "deseosos de zambra" (pág. 39); "el bueno de Quinito" (pág. 142).

Completa su habla literaria un léxico también rico, de variados registros y procedencias. Desde los arcaísmos<sup>119</sup>, hasta anglicismos<sup>120</sup> o galicismos<sup>121</sup>; vocablos soldadescos para denotar a los rifeños -como: "mojamés" o "jamidos"- y expresiones de los propios rifeños -"la fusila loca", para referirse a la ametralladora-; voces raras o infrecuentes -"la muerte siempre fosca", "la coima no sabía qué decir"- junto a neologismos -"foxtrotean, tanguenan"- . La mayor expresividad la consigue, sin embargo, con la metaforización de palabras de uso corriente, que contextualiza en entornos donde su aparición resulta sorprendente y creativa: "Bajaron la cabeza, santiguados con descargas" (pág. 68); "las gumiás corvas (...) en pechos y en vientres tatuaron dibujos extraños" (pág. 164); "las bombas trazaban la parábola/ siempre igual, que era como el pedigré [*sic*]/ de su mano" (pág. 111).

Si la utilización del lenguaje por parte de Luis Santa Marina habla por sí sola de la vocación artística de este libro, su enraizamiento en la tradición literaria se reafirma merced a las múltiples referencias y alusiones a autores y textos clásicos que desfilan por las páginas de Tras el águila del César<sup>122</sup>, tanto fundidas con el discurso del narrador como en citas que abren o concluyen sus diversos relatos y poemas.

## 1.2. El amor en la guerra.

A pesar de que el asunto amoroso es cuestión importante en la trama y desarrollo argumental de buena parte de las novelas sobre la guerra de Marruecos, algunas de las cuales ya han sido mencionadas en el capítulo precedente y otras lo serán en los venideros, en las siguientes páginas me voy a ocupar de aquellas narraciones en las que este motivo se convierte en eje de la historia contada y de las peripecias que acontecen a sus personajes.

Se trata de relatos que en su mayoría relegan lo bélico a un segundo plano -aunque en alguno resulte también elemento copresente- para explotar la vena romántica y sentimental que

pudo tener el conflicto. La situación bélica y sobre todo el escenario marroquí sirvieron de soporte idóneo para la narrativa de aventuras galantes, cuyas habituales fórmulas ampliaron su horizonte y se recubrieron del exotismo que les brindaba una civilización desconocida y cargada de todo tipo de connotaciones, desde un presunto orientalismo hasta unos pretendidos modos de vida ancestrales, pasando por unas creencias religiosas y morales que suscitaban toda suerte de prejuicios y que, desde la parca información y el notable sentimiento de superioridad cultural y racial con que se escribieron, no podían ser consideradas sino como manifestaciones de un primitivo dogmatismo y de una fanática aversión contra lo cristiano y lo europeo. De ahí que gran parte de estas novelas, además de ocuparse del devenir de las relaciones amorosas establecidas entre sus personajes, acometan a la vez una cierta exploración del universo antropológico marroquí, tanto en lo que se refiere a la psicología de sus habitantes como a las costumbres y hábitos colectivos<sup>123</sup>, aunque las más de las veces casi todo quede reducido a unas superficiales pinceladas de pintoresquismo. Y de ahí, también, que el vituperio contra determinados atavismos árabes o musulmanes se amalgame con una falseada idealización de otros aspectos de la civilización del país norteafricano. El español se siente repelido y a un mismo tiempo fascinado ante la nueva realidad en la que está inmerso. En este sentido, en el de la ensoñación orientalista, estos relatos evidencian algún emparentamiento o filiación con los del francés Pierre Loti<sup>124</sup> sobre Turquía u otros países musulmanes, y, más aún, con los que el granadino Isaac Muñoz compuso sobre el propio Marruecos<sup>125</sup>.

Su publicación se produjo en casi todos los casos en tiempos contemporáneos al discurrir de la campaña militar y el esquema argumental suele repetirse, con escasas excepciones, de forma casi idéntica en todas las narraciones. Un oficial del ejército español se siente atraído por la belleza de alguna mora. Ambos entablan una relación amorosa entorpecida de costumbre por las diferencias culturales y religiosas que separan a los amantes y por diversas fuerzas que se oponen a la consecución de sus deseos. El desenlace unas veces será feliz y otras desgraciado.

En 1922 se publica la primera novela que en puridad puede considerarse de asunto amoroso dentro del marco narrativo de esta campaña. Cuestión que ya queda planteada desde el propio título, Allá en el Rif... Del amor y de la guerra, obra de Tomás ROYO BARANDIARÁN, autor del todo desconocido en la actualidad y con escasísima repercusión en su momento, ya que carece de toda referencia libresca y los únicos comentarios que alcanzó -no sobre el título aquí tratado, sino sobre otro aparecido poco tiempo antes, Los vagos del monasterio- quedaron restringidos a breves reseñas en la prensa diaria, de lo que deduzco que su dedicación al campo literario debió de ser muy limitada. Este relato, en realidad, poco tiene que ver con la mayoría de los restantes consignados en este capítulo. Tanto por su desarrollo argumental, como por sus personajes protagonistas y hasta por su forma narrativa se aparta del molde general, aunque no por ello quepa excluirlo del conjunto, pues la relación amorosa, no obstante su diferente planteamiento, conforma el eje de su trama.

Nos encontramos ante una novela epistolar, en la que una joven española, Renunciación, escribe veinte cartas numeradas, una que antecede a éstas a manera de prólogo y otra epilodal que les sirve de cierre. La inicial más las veinte numeradas las dirige a Elena, una supuesta amiga, mientras que la final va remitida a Ricardo Antúnez, personaje al que ha conocido durante la redacción de las anteriores.

Renunciación parte para Melilla, lugar en el que ya había vivido en el pasado, tan pronto como tiene noticia del desastre militar ocurrido en aquella Comandancia. El motivo de tal viaje radica en que allí se encuentra destinado Germán, oficial del ejército español que con anterioridad la había deshonrado y más tarde le había hecho promesas de unión eterna. Ella desea conocer la suerte que ha corrido quien ha de reparar la falta cometida. Se instala en la ciudad durante los días en que los rifeños habían llegado hasta sus inmediaciones. Allí ejerce labores de enfermera, como dama de la Cruz Roja, y va conociendo la crudeza de la guerra vivida desde la retaguardia, desde los hospitales. Mientras aguarda noticias de Germán, entabla contacto con otros soldados, entre ellos con Ricardo Antúnez, cuota que ha sido

enviado a Marruecos tras la catástrofe y que ejerce como médico auxiliar. El contacto profesional va engendrando admiración hacia el joven soldado, hasta llegar a convertirse en mutuo amor. Entretanto, aparece Germán, que, disfrazado ahora de moro, de vendedor ambulante, y dado por desaparecido en el ejército, no se atreve a presentarse a sus jefes porque durante los días del desastre se encontraba emboscado en la plaza, dedicándose a su habitual vida de "depravación y vicio". Renunciación lo convence para que se presente a sus superiores y se comporte como corresponde a su condición de militar. El "salteador de honras" sigue el consejo y, tras alegar haberse encontrado cautivo, es destinado a una posición avanzada, lugar donde poco después encontrará la muerte en combate. Ricardo también ha sido destinado a una posición en el frente de batalla, y allí resulta herido de cierta gravedad, pero por su heroico comportamiento es propuesto para la Laureada de San Fernando. Se repone de sus heridas a la vez que el amor hacia Renunciación se acrecienta mutuamente. Ésta acude a la posición donde cayó Germán, cuyo cadáver encuentra junto a una carta en la que el oficial refiere el episodio ocurrido entre ambos. Carta que por poco verosímiles azares del relato llega a ser conocida por Ricardo. Avergonzada de sí misma, y ante la perspectiva de manchar el nombre de Ricardo, Renunciación lo abandona, regresa a España e ingresa en un colegio de monjas, desde donde notifica esta decisión a su amado.

No anda descaminado Lawrence Miller cuando juzga la narración de "artifiosa e inverosímil, se parece a las novelas de la radio o a las fotonovelas"<sup>126</sup>. Sin recurrir a modelos posteriores, bien puede decirse que tan folletinesco argumento no sólo supera a todos los que se verán en los relatos que comentaré en páginas sucesivas -y eso que algunos de ellos tampoco andan escasos de tales recursos-, sino que, tanto en su conjunto como en el empleo de puntuales elementos narrativos, parece seguir con notable fidelidad los patrones de los novelones por entregas. De ello dan buena cuenta el comienzo, el motivo que empuja a Renunciación hacia Melilla, y el inefable final de la historia. Pero también el hacer avanzar la trama recurriendo a pequeñas intrigas bastante poco verosímiles, como esa carta escrita por Germán y que no se sabe quien arrebató a la protagonista tras el desvanecimiento que sufre -

suceso que a su vez es propio de esa forma de novelar- al encontrarla y leerla; o que se anuncie hasta tres veces la aparición del deshonesto oficial ante la protagonista, haciéndolo pasar por una inesperada sombra acechante, creadora de un presunto suspense en la acción; por no hablar de una intertextualidad tan bobalicona como que Ricardo se sirva de un espejito que su amada le había dado con anterioridad para comunicarse con las tropas españolas y superar así una más que comprometida situación bélica. Incluso el simbolismo fácil que encierra el propio nombre de la heroína semeja otra palmaria huella de este origen. Con todo, lo más llamativo, para lo que aquí interesa, se halla en su absoluta disimilitud con el relato de amor paradigmático de esta campaña. En este caso, la relación amorosa se establece entre españoles y no entre miembros de distinta raza y cultura, que viene siendo el pilar habitual sobre el que se sustentan estas novelas. De hecho, en Allá en el Rif... los nativos resultan inexistentes, sólo aparecen como feroces y brutales guerreros, y ello conlleva que no haya lugar para ninguna recreación del universo marroquí. Por otro lado, la guerra es asunto bien presente, primero desde la retaguardia y luego desde primera línea de fuego, no mero marco para desarrollar una historia galante, cual suele ocurrir con frecuencia en estos títulos. En este aspecto, la fábula de Royo Barandiarán ni siquiera mantiene una línea de coherencia interna, tributo que ha de pagar por causa de la proximidad de los acontecimientos referidos a la época de redacción. El acontecer bélico tan pronto se enfoca cual repertorio de patrióticas heroicidades como error de los que han propiciado el desastre militar y engaño al pueblo. La primera opción se mantiene en buena parte del relato, donde se habla de héroes, de soldados entusiasmados que "piensan impacientes en que llegue la hora de que puedan ascender por aquellos picachos y riscos, para vengar la vida de sus hermanos, sacrificados cruel y bárbaramente...", (pág. 25). Sin embargo, según va acercándose la narración a su final tal fogosidad va aminorándose y se transforma en:

"El pueblo comienza a impacientarse. Se ha cansado de la guerra ante la esterilidad de sus sacrificios. Empieza a comprender que, como tantas veces, se le ha ido engañando. Al primer impulso de la campaña de vengar a sus hermanos cruelmente



sacrificados por la barbarie rifeña, sigue ahora su anhelante deseo de que la verdad se sepa, y que la justicia alcance a todos por igual, a todos los responsables de tantos y tantos errores como se cometieron..." (Páginas 97-98)

Un planteamiento semejante al anterior, y también diferente de lo que suele constituir el modelo general de relato amoroso, lo ofrece el narrador ocasional Angel VERGEL<sup>127</sup> en Por encima del odio (Novela de guerra y amor), aunque en esta ocasión bajo el formato de novela breve<sup>128</sup>. Con menor número de páginas hilvana un argumento y unas situaciones folletisnecas similares a las fabuladas por Royo Barandiarán. De nuevo una relación pretérita se resolverá en Marruecos, pero la indignidad caerá, en esta ocasión, del lado femenino. Aurelio, un joven poeta, se encuentra en la zona de Melilla realizando su servicio militar. Allí recibe su bautismo de fuego y evoca a Margarita, su amor pasado, la cual le abandonó por otro hombre. Un día resulta herido en una pierna durante una operación bélica y al despertar la encuentra junto a su cama hospitalaria. Margarita ha acudido en su busca hasta Melilla, donde ejerce como enfermera de la Cruz Roja. Ambos reanudan sus anteriores amores hasta que Aurelio, ya recuperado, debe regresar al frente de batalla. Más tarde sabremos que Margarita ha vuelto a abandonarlo, mientras Aurelio ha ingresado en las filas legionarias. Su heroico comportamiento en el combate le hace merecedor de distinciones y del ascenso a cabo. Cuando un domingo pasea por Melilla encuentra a su ex novia acompañada de su nuevo amante. Su primera inclinación es matarla, pero reflexiona y se da cuenta de que continúa queriendo a esa mujer; el sentimiento de amor supera al del odio. Huérfano de afectividad, decide dedicarse por entero a su nueva familia, la bandera de la Legión, y al servicio a España. Concluye así un relato tan patriotero como tópico y vulgar, cuyo casi único sustento reside en la tesis que indica el subtítulo: el amor se antepone al odio. Buen ejemplo, al igual que el de Royo Barandiarán, de una todavía balbuceante narrativa rosa y popular ambientada en el Protectorado y en la guerra, aunque en este caso, al carecer de fecha de publicación, no se pueda constatar a ciencia cierta si pertenece a una primera época de este tipo de novelística o a una etapa posterior.

También a partir de 1922 comienzan a publicarse los primeros títulos representativos del perfil más común de lo que devendrá este tipo de ficción de carácter amoroso enmarcada en la campaña. El primero en romper el fuego es ¡Kelb rumi!, de Víctor RUIZ ALBÉNIZ<sup>129</sup>, autor que, según ha quedado señalado en capítulo previo, solía firmar sus escritos con el seudónimo de *El Tebib Arrumi* y ya conocido en aquellos momentos como novelista y divulgador de asuntos relacionados con la presencia de España en Marruecos o sobre el propio país norteafricano, debido a que su profesión lo había llevado allí desde tiempo atrás. Al respecto, recuérdense sus títulos anteriores examinados en el capítulo correspondiente a la campaña de 1909. ¡Kelb rumi! -*rumi* quiere decir "cristiano" y *kelb*, "corazón" o "perro", que de ambas formas puede interpretarse en lengua árabe, y con esta ambigüedad juega la historia que cuenta- se subtitula La novela de un español cautivo de los rifeños en 1921 e inicia la serie de relatos amorosos más habituales. Sin embargo, se aparta un tanto de las siguientes narraciones de este mismo género porque junto al asunto amoroso, el fundamental, también se destacan otros con cierta importancia: la guerra y el cautiverio, principalmente. A través del diario del protagonista y narrador, el lector accede a conocer la peripecia vivida por Alberto, un médico militar, desde los días anteriores al desastre de Annual hasta su regreso a la zona española, tras haber pasado una larga temporada como prisionero de los rifeños. La primera mitad refiere con cierta minuciosidad cómo se desarrolló la caída de la Comandancia de Melilla, desde sus prolegómenos hasta el trágico desenlace, cuya responsabilidad hace recaer en el general Fernández Silvestre, sosteniendo idéntica tesis a la que por estas mismas fechas Ruiz Albéniz había dado a conocer en un libro de carácter divulgativo, Ecce Homo, aunque en el caso de ¡Kelb rumi! sus ideas aparezcan filtradas en la trama novelesca<sup>130</sup>. La segunda mitad se ocupa del cautiverio y de la historia de amor del protagonista. Tiempo antes del desencadenamiento de las acciones bélicas, Alberto es llamado un día por Kadur Amar Mohatar, un altanero "sherif"<sup>131</sup> y reputado jefe de cabila, para que cure a su hija Nura. El médico devuelve la vista a la joven tras operarla de cataratas. Cuando sobreviene la derrota, la posición donde el médico venía ejerciendo es arrasada y él conserva la vida gracias al

antiguo favor que había prestado al cabecilla rifeño. Trasladado como cautivo a la zona de los sublevados, comienza a ejercer su profesión entre los cabileños. Nura se enamora de él y Alberto, al principio más por mitigar la soledad y la tristeza que por afecto verdadero, la corresponde. Al final, Kamur Amar Mohatar muere en un ataque español y al protagonista se le brinda la oportunidad de huir. Nura desea escapar con su amado, pero su hermano, conocido por el apodo de *Perra Chica*, se lo impide matándola de un tiro. Alberto alcanza las líneas españolas, donde debe ser internado en el hospital por la pérdida de juicio que le ha causado el trágico desenlace de su historia de amor. Poco antes de morir por enloquecimiento entrega el diario que ha escrito a un colega del hospital, quien se lo transmite al lector.

Al año siguiente la nómina de narradores que frecuentaron el asunto marroquí se ve incrementada con un nombre que se irá haciendo habitual en estas páginas: Ramón J. SENDER<sup>132</sup>. En distintas etapas de su producción el escritor aragonés tomará esta guerra en la que él mismo participó -asunto que ampliaré más adelante al hablar de otra de sus novelas- como motivo para varias de sus fábulas. La que ahora nos ocupa, Una hoguera en la noche, pertenece al ámbito del relato breve y constituye su primera incursión en esta materia bélica, a la vez que su primera obra de alguna importancia en el campo de la narrativa de carácter imaginativo. Situación que volverá a repetirse un tiempo después, cuando se inaugure en el terreno de la novela de amplias dimensiones con Imán, otra narración ambientada en la campaña marroquí, aunque de signo, intenciones y logros bien distintos a la tratada en este momento. Una hoguera en la noche apareció publicada en 1923 en la revista Lecturas<sup>133</sup>. De hecho, con esta fábula Ramón J. Sender había ganado el concurso literario de novela breve convocado por la citada publicación barcelonesa en 1922 y otorgado el año siguiente. Esta edición inicial debió de quedar olvidada a juzgar por la escasa o nula atención que le han venido prestando los críticos y estudiosos de la obra senderiana. En 1980 la editorial Destino publicó un relato bajo el mismo título, aunque ahora acompañado del subtítulo Bajo el signo de Aries, ligado, por tanto, a la serie de novelas zodiacales del autor. A pesar de la

coincidencia de título, no se trataba, sin embargo, de una mera reedición de la obra antigua, sino de una profunda reelaboración del texto original con notables diferencias argumentales, estructurales y estilísticas, y en cuyas páginas se insertó otro relato breve, también adaptado para la ocasión y muy posterior a 1923<sup>134</sup>. No obstante, la Hoguera publicada por Destino seguía manteniendo una base común con la de 1923. Algo, en suma, habitual en el escritor, tan dado a reescribir algunas de sus propias obras. Esta segunda edición venía fechada en 1917, lo que a primera vista acaso indujese a pensar que tal era el año de su redacción original. Si hasta entonces había prevalecido la desatención hacia este relato primerizo, desde mediados de los ochenta, sobre todo a partir de la aparición de un artículo donde Ignacio Martínez de Pisón<sup>135</sup> lleva a cabo el primer cotejo de ambas ediciones, la situación cambió de signo: proliferaron los estudios en torno a este título, a sus ediciones y a su génesis; y aún más desde que resultó más accesible al incluirlo José Domingo Dueñas Lorente en su antología de textos senderianos primerizos<sup>136</sup>. Uno de los preferentes objetos de atención fue el problema de la datación. Algunos investigadores sostienen que la fecha señalada en la edición de 1980 acaso se debiese a que Sender había esbozado la fábula hacia el año 1917 y más tarde, ya en la década de los veinte, la habría perfilado hasta obtener el relato presentado al concurso. Otros, por el contrario, desestiman el dato ofrecido por el propio autor en la última edición, y se inclinan a pensar que fue redactado en 1922 o en sus inmediaciones. Un asunto, éste de las fechas, que junto a los que afectan a la génesis de la obra, desatenderé en estas páginas porque se aparta de los objetivos trazados y porque ya ha sido tratado en numerosos estudios de múltiples investigadores anteriores<sup>137</sup>. Tan sólo aludiré a las diferencias entre ambas ediciones cuando resulte imprescindible para mi análisis. Aunque, vaya por delante, que, a tenor de lo visto, el relato debió de ser redactado en España y en fechas en las que Sender aún no había tomado contacto con aquella realidad, pues su conocimiento de la guerra y sobre todo de lo que acontecía al ejército español en Marruecos resulta bastante más cabal y exacto en la Hoguera de 1980 que en la de 1923.

Relata la peripecia acaecida al teniente Ojeda, un joven oficial recién llegado a Marruecos, a quien se le encomienda el mando de una sección de Policía Indígena cuya misión consiste en la defensa de un blocao situado en N'Taixa, la extrema vanguardia del territorio dominado por el ejército español. Tras realizar el oportuno relevo de las fuerzas salientes, el teniente y los soldados nativos a sus órdenes se instalan en la posición que deben custodiar. El aburrimiento cotidiano, la soledad e incluso el miedo de quien se sabe extranjero entre aquellos que le rodean se mitiga cuando en uno de sus rutinarios controles del territorio Ojeda descubre a Dayedda, una jovencita marroquí que vive entre unos campesinos y hacia quien el oficial se siente atraído inmediatamente. Dayedda, hija de un importante jefe marroquí, ha sido secuestrada por rivales de su padre para forzar a éste a pagar un rescate. Motivo que el teniente esgrime ante sus superiores con la intención de obtener permiso para liberarla de sus captores y llevarla al acuartelamiento español. Una vez logrado su objetivo, el libertador establece a la joven junto a una esclava en un anexo de la posición: una tienda, según la edición de 1923, o un morabito en la de 1980. A partir de aquí las dos versiones se bifurcan: mientras en la primera la relación entre ambos queda en un cruce de palabras amorosas y tiernas miradas durante una noche, en la posterior, Ojeda consuma la unión carnal con Dayedda a lo largo de tres días, en los que alterna el amor con el abundante consumo de kif o hachís y las consiguientes alucinaciones provocadas por la ingestión de esta droga. Entretanto, los cabileños atacan el blocao para intentar recuperar el rehén que el español les ha arrebatado. Las tropas nativas rechazan el ataque, pero cuando éste concluye el cabo - sargento en la edición de 1980- Alf dispara sobre Dayedda y la mata. El asesino huye, escapando a la furia del enamorado teniente. Poco después llega la columna de refuerzo y Ojeda cae en un estado de profunda depresión anímica que lo lleva hasta una cama hospitalaria. Una vez dado de alta, horrorizado ante la perspectiva de tener que volver al blocao donde se consumó la tragedia, el joven oficial solicita su ingreso en la Legión, hacia donde se dirige sin ninguna ilusión, con "todos sus desengaños de vencido, todas sus tristezas de desengañado torturadoras, sin la consecuencia cínica, o por lo menos fría, indiferente que

suele suceder con el despecho a los grandes fracasos del espíritu."<sup>138</sup> Un final orientativo sobre la imposibilidad de que el relato hubiera quedado redactado en 1917, al menos sin haberlo variado con posterioridad, ya que la Legión no se creó hasta 1920. Un aspecto que, junto a la mencionada ocupación de Xauen, ocurrida también en 1920, ya han sido esgrimidos por Marshall J. Schneider en el mismo sentido<sup>139</sup>.

Concluye así esta fábula, atípica dentro del universo senderiano en su acercamiento a la guerra marroquí. Estamos ante una novelita de corte amoroso ambientada en una campaña bélica que en esa época llenaba todos los días las páginas de los periódicos, en consecuencia, un suceso del momento, y escrita por un joven sin conocimiento directo -sólo libresco- sobre los asuntos relatados. Unas circunstancias en nada semejantes a las que más tarde darían origen a otras obras del mismo autor, pero de signo bien distinto, ambientadas en aquel conflicto, sobre todo Imán, texto en el que la cruda realidad de la guerra y del ejército colonial, la experiencia vivida y asumida por el escritor, se impone sobre la imaginación del neófito. Y, añadido a estos condicionantes biográficos, tampoco cabe echar en olvido, según apunta Moga Romero<sup>140</sup>, la influencia que en la evolución del pensamiento de Sender acerca del problema de Marruecos pudo ejercer la muy distinta situación socio política de la España de comienzos de los años veinte con respecto a la de finales de esa misma década, cuando los militares con el amparo del rey habían recurrido al golpe de estado para silenciar el asunto de las responsabilidades. Aseveración acaso en parte cierta, pero que, a mi juicio, no puede entenderse como única, dado que posteriores relatos del narrador aragonés muestran cambios anteriores en su percepción sobre el asunto. De momento, quede esto en una cierta cuarentena hasta que en epígrafe venidero comente esos otros títulos y retome la cuestión con nuevos y más sólidos argumentos. En cualquier caso, Una Hoguera en la noche ha de entenderse en el contexto literario e histórico en que apareció; y, en este sentido, el relato presenta múltiples analogías con otros muchos de los que se publicaron por aquellos días. Con reiteración se ha especulado, por ejemplo, sobre la personalidad de Ojeda como arquetipo del héroe modernista. Pero esto, aun reflejando una indiscutible realidad, no es un rasgo peculiar del

protagonista senderiano, sino un mero reflejo del modelo de personaje más frecuente dentro de esta narrativa de carácter amoroso ambientada en la campaña. Al igual que a otros varios oficiales y hasta soldados que en breve irán desfilando por las sucesivas páginas de este trabajo, el aburrimiento, la melancolía y la fascinación por un presunto exotismo empujan al militar español hacia la mujer marroquí, hacia lo desconocido. Lo mismo que le sucede a Ojeda, con pequeñas diferencias, se repite en los tenientes de Aixa o de Luna de Tettauen, y hasta, salvando las diferencias de intención, también en el soldado de cuota que Díaz Fernández presentará más tarde en "Cita en la huerta", uno de los capítulos que integran El blocao. Todos ellos resultan al cabo cazadores y víctimas de su particular ensoñación orientalista, de la mujer marroquí que encarna estos aprioris del soñador español. Acaso el paralelismo más cercano con Ojeda nos lo ofrezca el capitán Santiago en ¡Mektubl!, otra novela de amor a la que me referiré en seguida. Este oficial, de igual manera que el teniente de Sender, expresa su fascinación por Marruecos, a la vez que palia sus frustraciones personales, en la atracción por una mora, también monta una operación militar para atraerla a su lado y la muerte aparece en el desenlace. Porque todas estas relaciones acabarán en una desgracia que se va barruntando a lo largo del relato, como si el sino trágico resultase obligado colofón en estos relatos de amores mestizos. En consecuencia, hay que considerar Una hoguera en la noche un ejemplo más de ese tipo de novela amorosa ambientada en el Protectorado y en la guerra. Dentro del esquema habitual de esas narraciones, la de Sender resulta del todo coherente con buena parte de los restantes títulos. Incluso, aun tratándose de una obra de iniciación, aventaja a muchos de ellos en su capacidad para mantener el pulso del relato.

En años sucesivos van apareciendo otras novelas que siguen una fórmula muy semejante a las anteriores, ampliando las dimensiones con respecto a la de Sender y dándole menos peso al aspecto bélico que la de Ruiz Albéniz. En 1925 lo hacen Aixa y Neima, la sultana de Alcazarquivir. La primera, obra del desconocido, desde el punto de vista literario, L. PÉREZ LOZANO<sup>41</sup>, refiere como Jorge Enríquez, un solitario y necesitado de afecto teniente de

Regulares de la zona de Yebala, se enamora de Aixa, una joven y bella musulmana de ojos verdes, casada con Alf Ben Táhar. Tras algunos episodios descriptivos del ambiente de Beinat, lugar donde residen los personajes, y del alejamiento del protagonista de su amada debido a sus deberes profesionales, ambos vuelven a reanudar lo que Enríquez considera una apasionada relación amorosa y que para la mora no es sino imposición marital. Alf Ben Táhar ha empujado a su mujer en brazos del oficial español para que realice labores de espionaje sobre los planes y movimientos de tropas del ejército. El teniente, durante una reunión en su casa, les comenta a otros oficiales la orden que ha recibido de su coronel para que prepare una emboscada a unos contrabandistas de armas. Aixa, fingiéndose dormida, se entera y pone a su marido al corriente de los proyectos del militar. Cuando se realiza la operación prevista, los sorprendidos son Enríquez y sus hombres que caen en la trampa que les ha preparado Ben Táhar. Sobre el yaciente cadáver del oficial, Aixa abraza a su marido con la satisfacción del deber cumplido. Relato bastante desvaído en el que lo bélico aún aparece de vez en cuando, donde se quiere ilustrar la malsana astucia de los marroquíes con claro afán didáctico, como ya apreció Lawrence Miller al señalar la moraleja: "Nunca debe confiarse en una mora porque los sentimientos raciales superan a los del amor."<sup>142</sup>

Neima, la sultana de Alcazarquivir, del también por completo desconocido José María LÓPEZ, es una novela de argumento aún más desustanciado que la anterior. Con modos del todo anticuados narra los amores entre el capitán Germán Olivares y Neima, una joven marroquí hija de una notable familia de Alcazarquivir. La ambientación refleja los primeros años del Protectorado español, entre 1913 y 1915 aproximadamente, por lo que más que de guerra hay que hablar de algunas refriegas aisladas sin trascendencia ninguna en la fábula. El relato se centra en las dificultades de tipo social que deben vencer los dos enamorados hasta culminar su relación en un matrimonio santificado por ambas familias, eso sí, una vez que los marroquíes van a España y mudan sus creencias religiosas para abrazar el cristianismo. Además de la absurda inverosimilitud que supone que los musulmanes consideren su credo y costumbres inferiores a los de los españoles, por lo que su mayor anhelo consiste en llegar



a ser como éstos, la principal flaqueza de Neima viene dada por su escaso argumento. Apenas tiene nada que contar, y lo poco que cuenta es pura banalidad. Más de trescientas cincuenta páginas de trivialidades y repeticiones, que no se antojan más que pretexto para injertar una prédica sobre la superioridad de la religión cristiana y su fuerza de convicción. Tal moraleja, unida a los sellos que al final del texto indican que el libro pasó la censura eclesiástica, induce a sospechar que su autor pudiera tener algún tipo de relación directa con el clero.

Por estas mismas fechas poco más o menos, debió de publicarse Luna de Tettauen, pues, aunque el texto carece de fecha, presenta algunos puntos de contacto con Aixa. Su olvidado autor, Alfredo CARMONA<sup>143</sup>, la consideró -según reza en la portada- una "novela de amor al margen del Protectorado", lo que sintetiza con exactitud su argumento. Relata los sucesos amorosos en los que se ve envuelto Rafael Alcántara, un teniente de la Legión a quien por su valentía apodan el *Jabato*. Alcántara vive en una "república"<sup>144</sup> con otros oficiales de Tetuán, donde ha llegado para disfrutar de un permiso. Llevado por su carácter galanteador y enamorado y por "los fantasmas de cuentos orientales que poblaban su imaginación" considera que su estancia en la capital del Protectorado resulta momento adecuado para convertir sus ensoñaciones amorosas en realidad, hallando una pasión exótica en la persona de alguna bella nativa. Primero mantiene relaciones secretas con una hebrea, vecina de la casa en la que vive. Más tarde, amplía su campo de acción erótico y entra en contacto con Aixá, una mora también casada a la que ya había visto con anterioridad y de la que se hace asiduo amante en alternancia con la judía. Tan donjuanescos logros sólo allegan, sin embargo, pasajera felicidad al ánimo del teniente legionario, que verá como ambos se malogran. La relación con Esther se quiebra al enterarse por sus compañeros de que él es sólo uno más de los otros varios oficiales a los que la hebrea ha inducido a cortejarla, ya que ha hecho de la traición a su marido, un rico babuchero árabe, usual pauta de comportamiento, debido al menosprecio que siente hacia esa raza. En el caso de Aixá, la separación se impondrá en contra de la voluntad de ambos amantes. Elena Müller, una amiga europea de la joven marroquí, desechada porque toda la atención de ésta se ha desplazado hacia Alcántara, pone

en conocimiento de Hassan las ilícitas relaciones que su mujer mantiene con el español. Poco antes de que ambos amantes lleven a cabo la huida que habían planeado, Aixa desaparece. El oficial queda en un estado de total postración ánimica y emprende una desesperada búsqueda de su amada. Tan sólo consigue convertirse en víctima del ofendido marido, que ordena apuñalar al teniente. Cuando Alcántara se recupera de sus heridas abandona Marruecos llorando por la pérdida de su amada Aixa. Se pone así fin a esta narración, mucho más cercana a las convenciones del denominado género sentimental que a los relatos bélicos, aunque éstas también contengan episodios amorosos, pues su único contacto con la guerra se limita a la condición de militares de los personajes y a una breve alusión al pasado del protagonista. Mientras que su emparentamiento con la novela galante, en este caso en escenario exótico, es obvio, incluso se hace mención explícita dentro del texto de uno de sus posibles referentes literarios al expresar el protagonista su deseo de vivir alguna aventura semejante a las de los personajes de Pierre Loti<sup>145</sup>. Sus analogías con Aixa, el relato de Pérez Lozano -o a la inversa, dado que Luna de Tettauén carece de fecha de publicación- no sólo se refieren al idéntico nombre de los dos personajes femeninos, sino que se extienden al muy similar comportamiento de sus protagonistas masculinos: ambos son jóvenes tenientes, enamoradizos y bastante ingenuos, que corren en busca de un idilio en Marruecos; ambos viven su amor con arrobamiento y también ambos ven frustrarse sus ilusiones, aunque debido a distintos motivos.

Otro par de novelas de semejante corte aparecen en 1926. Una de ellas es ¡Mektub!, del periodista Gregorio CORROCHANO<sup>146</sup>. Con un tono donde lo lírico se entrecruza con un descriptivismo de modos, costumbre y tradiciones marroquíes se cuenta una historia de amor fatal entre un capitán de Regulares y una mora de noble linaje. El capitán Sandoval, lleno de ideas elevadas y altruistas, llega a la zona de Tetuán para hacerse cargo de una posición custodiada por tropas indígenas. Lo recibe el teniente Alarcón, que le refiere lo sucedido a su malogrado antecesor en el mando del puesto, el capitán Santiago. Este oficial, fascinado por Marruecos, estudioso de su lengua y cultura, y proclive a la penetración pacífica y

amistosa, un día se enamora de Zohra. En ella no sólo encuentra la pasión amorosa, sino que en su persona cifra toda su idealización intelectual sobre el país norteafricano: ella representa "la incompleta posesión", el sentimiento misterioso en el que siempre quedan recónditos rincones donde nunca se consigue penetrar del todo. Por defenderla entablan Santiago y sus tropas más un duelo que un combate. Sin embargo, la imposibilidad de llegar al fondo de los sentimientos de esta hermética mujer aleja al capitán de su lado. Zohra, repudiada por los suyos y sintiéndose engañada por el militar, en quien había depositado toda su pasión amorosa, acude a la posición y hunde su gumba en el pecho de Santiago hasta matarlo. Cuando Alarcón termina el relato sobre su anterior superior, el asistente anuncia a Sandoval la presencia de una mora que, con el rostro cubierto y portando una gorra verde de Regulares, desea verlo en privado. El nuevo capitán acude presuroso a la cita, dispuesto a revivir el pasado de su antecesor, mientras su criado indígena lanza la exclamación ¡Mektub!, es decir, "estaba escrito" . Una clara dimensión simbólica se impone al final de la fábula. La relación amorosa se hace imposible y, como en la tragedia clásica, desde el inicio un sino adverso anuncia el fatal desenlace. Conclusión que puede trasponerse al plano de las relaciones entre el español y el marroquí. El europeo va a Marruecos y allí cree descubrir los designios de una íntima necesidad que lo liga a este nuevo escenario, más aún, una pasión vital parece empujarlo hacia el fondo de algo misterioso y, tal vez por ello, fascinante:

"A Marruecos el que va se queda a conquistar, no sabe qué; algo que no logra, algo que le es necesario y no puede definir, porque acaso todo sea colores de haiti [?, sic], ruido de agua, unos ojos no se sabe de qué mujer." (Pág. 39).

Todos sus intentos de acercamiento chocarán, sin embargo, con la idiosincrasia del marroquí, a pesar de que para éste la relación también sea una pasión necesaria. La insalvable barrera cultural y comunicativa que los separa, los condena a esta mutua incomprensión y hace de ellos seres que corren tras un sueño imposible. Algo que Santiago, fundiendo el plano real con el imaginario, expresa con estas palabras: "- (...) Nos faltó un hijo. Yo la amaba, la amaba. Y ella también me amaba. Pero no nos comprendimos. Nos faltó un hijo. El día que

España tenga un hijo con África, se unirán para siempre."<sup>147</sup> Esta proyección simbólica, aunque centrada sólo en la figura del español y con una interpretación un tanto deudora del momento, ya fue advertida por Juan Ortega Costa en una temprana reseña de la novela. Allí sostenía el comentarista que "los españoles que pasan por esta novela siguen quizá sin saberlo la ruta que les trazó su sino desde antes; van por el camino que no se puede evitar. Marruecos, para decirlo al modo clásico, les robó entero el albedrío."<sup>148</sup>

En 1926 se publica también Amores africanos, de Jesús R[UBIO] COLOMA<sup>149</sup>. Es este un relato bastante disparatado en el que un teniente médico, César, se hace pasar, gracias a su dominio de la lengua árabe, por una especie de santón musulmán con conocimientos de medicina, lo que le permite infiltrarse en la zona dominada por los marroquíes para intentar liberar a su hermano Federico, un capitán de ingenieros cautivo. Bajo el nombre de Hassan-el-Hachs realiza curas que le granjean el respeto y la admiración de los yebalfes. Mediante una operación de cataratas devuelve la vista a Reddyya, la mujer del caíd Abdala, un moro rívido y feroz que lo recompensa con su amistad. Poco después, César se enamora de Fedla, la bella hija de Abdala, y ella también de él. Desde ese momento el oficial español encaminará sus pasos en dos direcciones: liberar a Federico y llevarse a Fedla con él. Al final consigue su doble objetivo. Primero se casa con Fedla por el rito musulmán. Luego, pide al caíd que le ceda a su prisionero cristiano, Federico, con el pretexto de llevárselo a Siria para que aprenda los modos arquitectónicos árabes y a su regreso pueda reproducirlos en Yebala. Finalmente, los tres, acompañados por Reddyya -que también ha sido cómplice en el engaño al caíd- inician un presunto viaje hacia oriente, que, sin embargo, ha de conducirlos a la zona española del Protectorado y después a Córdoba. Allí, acompañados por la familia de César, los dos enamorados vuelven a contraer matrimonio, esta vez según la tradición católica. Mientras tanto, de Marruecos llegan noticias sobre la sublevación de Abdala y el consiguiente estallido bélico en la zona. Expresión del odio africano que contrasta con la felicidad que Fedla disfruta al lado de su amado César. En esta dualidad reside la moraleja del relato, según explicita el narrador en las últimas líneas:

"Sólo una pasión puede ser comparada al odio africano: el amor africano; tienen la misma intensidad, iguales fulguraciones...; pero el odio morirá; la muerte lo aniquilará en la línea de fuego, y el amor vivirá y hará vivir nuevas vidas."

Rubio Coloma volvió a incidir sobre el mismo asunto poco tiempo después en Así aman las africanas, fábula de breves dimensiones publicada en 1928<sup>150</sup>. En este caso, el teniente de Regulares Carlos Mendoza una noche salva de la muerte a Ahmet, moro confidente de los españoles, y a su hija Leila. Entre la joven marroquí y el oficial español nace un sentimiento amoroso que se verá interrumpido cuando, recuperado Ahmet de sus heridas, padre e hija abandonen los acuartelamientos españoles. Dos años después, Leila vive en Xauen casada con Abuberk, un moro viejo y rico que la quiere con pasión, mientras que Mendoza ha sido hecho prisionero y se encuentra bastante enfermo. Leila, cuyo amor por el oficial no ha menguado, trama junto con su criada Ragma la forma de liberarlo. Cuando el ejército español está a punto de tomar Xauen y los cautivos van a ser desplazados a otro lugar o ejecutados, la mora decide salvar a su amado pagando un rescate por su vida. Como el valor de sus joyas no alcanza la cantidad necesaria, opta por venderse ella misma como esclava. Y hasta se hace necesario que Ragma, por ver feliz a su señora, también renuncie a su libertad para poder reunir los cuatro mil duros estipulados. La libertad de Carlos Mendoza cuesta así un doble sacrificio, el de Leila y el de Ragma, y evidencia la capacidad de amor de las mujeres marroquíes. Ésta es la moraleja, ya anunciada desde el título, que se extrae de este relato.

Yamina, la última de las novelas cuyo asunto se centra en la narración de las relaciones amorosas entre militares españoles y mujeres marroquíes, fue publicada en 1932 y poco puede decirse de su autor, Celedonio NEGRILLO CORON<sup>151</sup>. Se ocupa de los mozos de un pequeño pueblo leonés llamados a filas tras el desastre de Annual. Cede el protagonismo a dos de estos soldados: Paco y, sobre todo, Juan, amigos entre sí. Se inicia el relato con una perspectiva de costumbrismo rural y algunas notas de denuncia sobre el caciquismo. Paco marcha a la guerra dejando a su novia, Rosario, acechada por Casianón, un mozo fanfarrón al que el dinero familiar ha permitido librarse del servicio militar. Esta prebenda ha acarreado

además la obligada incorporación al ejército de Juan, que deja en el abandono a su madre, viuda, anciana y sin recursos. Continúa la historia por la senda de las narraciones bélicas. Los nuevos soldados llegan a Melilla y comienzan a tomar parte en las operaciones encaminadas a recuperar el territorio perdido tras la derrota española. La aparición de dos nuevos personajes, las moras Aixa y Yamina, imprime un cambio radical en la fábula. A partir de aquí, el asunto de la guerra queda relegado a un simple marco en el que se inscribe la aventura amorosa. Yamina y Aixa, su aya o protectora, viven solas y, tras entrar en contacto con los soldados, se enamoran de Juan y de su capitán, Carlos, respectivamente. Acostumbran a frecuentar la posición para visitar a sus amados, que además las van instruyendo en la religión cristiana. Un día, el bandido Burrajai intenta inducir las a traicionar a los españoles. Aixa se niega, lo que le supone la tortura y la muerte, mientras Yamina consigue escapar. Entretanto, Juan ha sido herido en una operación militar y ha quedado abandonado en el campo. Yamina consigue llegar hasta las líneas españolas y refiere a Carlos lo sucedido. Luego, como escuchando la llamada de socorro de Juan, parte en su busca. Lo encuentra y ambos se ven envueltos en todo tipo de peripecias, que comienzan por un episodio de soledad y amor platónico mientras tratan de alcanzar las posiciones españolas. Más tarde son capturados por los bandidos rifeños, Yamina consigue huir y se encuentra con el *Rumí*, un cristiano que vive como un moro, el cual le desvela su verdadero origen: no es marroquí, sino que fue recogida por un caíd cuando sus padres, miembros de una acaudalada familia española, habían sido asesinados. Con la ayuda de Miguel, el *Rumí*, logra liberar a Juan, además de dar muerte al malvado Maimón, el sicario de Burrajai que había asesinado a Aixa. Al término de todas estas aventuras, la joven vuelve a España. Es acogida por su abuela, mujer apegada a rígidas convenciones sociales, que impide a Yamina seguir relacionándose con Juan. Éste, desconsolado, vuelve acompañado de su amigo Paco -que durante la campaña había luchado como un héroe en las filas legionarias- a Fuenteclara, su pueblo natal. Llegan en el momento oportuno para que Paco interrumpa la ceremonia nupcial que está celebrándose para unir en matrimonio a Casianón y Rosario, recupere a su antigua novia y poco después

se case con ella. Mientras que Juan recibe la noticia de que su madre murió tiempo atrás y queda sumido en una profunda tristeza, que, sin embargo, no dura mucho. Yamina, abandona a su abuela y, tras pasar por Melilla para saber que ha sido de Carlos -ahora capitán en la Legión-, se dirige a Fuenteclara para encontrar a su amado Juan, con quien se casa. Y para completar tal estado de felicidad, hasta la abuela de Yamina se arrepiente de su mal proceder y le entrega a su nieta los bienes familiares que le correspondían.

Yamina, aunque mantiene el habitual esquema de personajes, se aparta del molde genérico de las novelas de amor ambientadas en esta guerra de Marruecos. Tanto por lo disperso de su trama como por los anticuados modos narrativos que muestra, entronca con los folletones por entregas del siglo pasado. En ella se dan cita buena parte de los tópicos que conformaban aquéllas. Por no adelantar lo que en páginas venideras comentaré con más detalle, me voy a referir sólo a un par de aspectos ilustrativos. Por ejemplo, en lo que a la configuración de los personajes se refiere, no sólo es que respondan a la maniquea división de buenos y malos sin matices, que esto también es frecuente en relatos sin ninguna semejanza con las antiguas novelas por entregas, sino que se ajustan a una prefiguración ya establecida con la que se pretende buscar el reconocimiento o la familiaridad de un lector poco exigente con las criaturas y situaciones planteadas por la ficción. De tal forma, el campesino humilde se muestra bondadoso y sincero, además está dotado de cierta inteligencia o agudeza natural, cual sucede con Juan y Paco; el gañán adinerado es prepotente, zafio y estúpido, como Casianón; las damas de buena familia y elevada posición se conducen con arrogancia y parecen carecer de sentimientos, aunque en su fondo guardan una conciencia ecuánime, tal como doña María del Carmen Mondragón, la abuela de Yamina; los militares se presentan tan valerosos en el combate como sentimentales en el amor, según puede apreciarse en Carlos; en fin, los habituales estereotipos acuñados por las añosas novelas populares. A lo que habría que añadir la propia multiplicidad de personajes secundarios que en función de ayudantes u opositores de los principales, entran y salen del relato: Miguel, el *Rumí*, cuya misión ya ha quedado señalada; pero, también, pululan por estas páginas gentes como el *Argelino* -

conductor del coche en que viajaban los padres de Yamina cuando fueron asesinados y que en su día fue considerado cómplice de tal acción, hoy ocasional ayuda para la protagonista o Hach Abdal-lah, un moro ermitaño, en el pasado buen amigo del caíd que recogió a Yamina y ahora, en el presente de la historia, también apoyo de esos personajes principales. Por otro lado, la ideación de un buen número de situaciones, sin cuestionar su poca o mucha verosimilitud -que, por lo común, suele ser más bien escasa- dentro del mundo creado, denota una inequívoca procedencia de aquellos modos de novelar. Baste citar, por aludir a asuntos ya conocidos, el borrascoso pasado de la protagonista femenina o la interrupción de Paco en la ceremonia nupcial de su novia con Casianón<sup>152</sup>.

Hay otros cuantos títulos que, aun dentro del mismo género de peripecias amorosas, difieren un tanto del modelo estandarizado -aunque sin alcanzar las divergencias de Alla en el Rif... o Por encima del odio- debido a que el protagonismo de los idilios narrados no recae en un militar español y una mora. Cárcel de seda, de Francisco CAMBA<sup>153</sup>, publicada en 1925<sup>154</sup>, es la que, debido a la presencia -aunque escuálida- de la guerra y al ambiente militar que refleja, mantiene una conexión más estrecha con las anteriores. Cuenta lo que le acontece a una joven, bella y adinerada andaluza, María del Carmen, durante su estancia en Marruecos en tiempos de la guerra. Ya en el arranque del relato, el lector no puede por menos que cuestionarse sobre cuál es el motivo que ha dirigido los pasos de este personaje hacia semejante lugar, porque razón de peso no hay ninguna. Lo cierto es que la aparición de esta elegante mujer en el escenario de la guerra no pasa desapercibida para los oficiales, en especial para el teniente Fortea, narrador de la historia, cuyo ánimo queda prendido en María del Carmen. La bella andaluza es raptada por un caíd moro, Selam el Mehdy, que desde años atrás, cuando la conoció en Granada, estaba enamorado de ella. El caíd la retiene en su casa contra la voluntad de la española. Sin embargo, el trato familiar y el paso del tiempo van cambiando su actitud, hasta llegar a sentir amor por su captor. Los demás caudillos marroquíes instan a el Mehdy para que devuelva a la cautiva a cambio de un sustancioso rescate. Su negativa le granjea la enemistad de sus coterráneos, en especial la de



Mohamed el Hossein, con cuya hija tenía concertada la boda el Mehdy. Aquél se alía con el ejército español para tomar Ayna, la ciudad de Selam el Mehdy. Éste, dispuesto a renunciar a todo por conservar el amor de María del Carmen, abandona su ciudad y todo su poder, y, acompañado sólo por su hijo Milud, se marcha con su amada hacia una nueva vida dedicada al mutuo amor.

Alguna semejanza con la anterior presenta Mohammed, un relato breve de Fermín REQUENA<sup>155</sup> publicado en 1924<sup>156</sup>, donde los tonos relativamente amables de la fábula de Camba se tornan bastante más broncos. Narra la trayectoria de Mohammed, en realidad, un niño español llamado Manuel Grau a quien un naufragio lleva a convivir con los marroquíes. Embarcado como grumete en un pesquero español al que una tempestad rompe contra las costas rifeñas, se salva de la muerte porque Fátima, la hija del jefe Abd-el-Selam, se apiada de él, librándolo así del trágico final que los nativos dispensan a sus compañeros. Manuel va a vivir a casa del cabecilla y se convierte a la religión musulmana. A partir de ese momento crece como un niño rifeño, cambia su nombre por el de Mohammed y con el paso del tiempo va dando muestras de sus dotes naturales para el aprendizaje de lo que en aquella tierra es necesario saber. Adoptado por Abd-el-Selam, combate junto a su nuevo padre en las guerras internas contra el Rogui y cuando el jefe rifeño muere en la batalla él asume la jefatura de la cabila y se casa con Fátima. Entretanto, su familia ha ido saliendo adelante en España y uno de sus hermanos, Pepe, se traslada como colono a Melilla tras la campaña de 1909. Trabaja en la Compañía de Minas del Rif y al calor de su incipiente prosperidad, toda la familia acude a la plaza española para vivir con él. En 1921, cuando el desastre de Annual, Mohammed toma parte en los combates junto a los levantados en armas, por lo que Abd el Krim lo distingue con su confianza. La caída de la comandancia de Melilla allega la desgracia a sus parientes españoles: sus dos hermanos resultan muertos, mientras su madre y hermana son capturadas por los rifeños. Belén, la hermana, termina comprada en un zoco por el propio Mohammed, deslumbrado por la belleza de la española, en tanto que la madre muere asesinada al tratar de impedirlo. La lleva a su casa y, ignorando la relación biológica que los

une, la convierte en su amante, provocando los celos de Fátima. Un día, Mohammed confiesa a su nueva amante su origen español y ella descubre que se trata de su hermano Manuel, al que en 1900 dieron por muerto. Él no puede soportar la situación y cae llorando a los pies de Belén. Entretanto Fátima se desliza en la habitación y con el revólver de Mohammed da muerte a ambos hermanos, vengándose así de la ofensa recibida y de los insoportables celos que la consumían. Los propios mimbres argumentales con que Requena traza la fábula ya dejan ver su declarada deuda con los novelones por entregas del siglo anterior: la escasa presencia de la guerra, poco más que un pretexto para enmarcar el asunto central de la narración, que no es otro que esa relación incestuosa que los protagonistas desconocen pero no el lector, y cuya anagnórisis final marca la escena culminante de sus exiguas páginas. Deuda que, según veremos más adelante, confirman los anticuados modos narrativos con que se pergeña el relato. Una ficción que, en suma y al margen de la cuestión del incesto, viene a plantear la tesis de la ferocidad y envilecimiento de la cultura y civilización rifeña. Una idea que por aquellos días resultaba moneda corriente en el sentir español y que el narrador traslada al texto no sólo a través del desarrollo argumental, sino mediante un breve pero escogido repertorio de epítetos caracterizadores de aquel pueblo, entre los más reiterados, por ejemplo: "cruels", "salvajes" o "fieras".

Dentro de esta misma línea de amores entre un rifeño y una española, en 1925 se publica otro breve y lacrimógeno relato, Pasión de moro<sup>157</sup>, de Margarita ASTRAY REGUERA<sup>158</sup>. En su ideación argumental mantiene algunos puntos de contacto con los dos anteriores, sobre todo con Cárcel de seda. También aquí un destacado marroquí se enamora de una española y la rapta, y, al igual que en el último de aquéllos, las alusiones al conflicto bélico son mínimas, meros indicios para la denotación temporal, en este caso. Con modos anticuados y tono lastimero narra la poco estimulante peripecia de Claudia, una joven que se traslada a Madrid con su madre, viuda con escasos recursos, para vivir de los modestos ahorros de su progenitora y de un trabajo fabril. La precariedad económica impide que la anciana sea atendida en un hospital cuando enferma y tenga que ingresar en un asilo, donde muere poco

después. La ensimismada soledad de Claudia termina el día en que auxilia a un operario herido en la fábrica donde ambos trabajan. En ese momento la protagonista descubre su vocación de enfermera, y cabe suponer que también de religiosa porque a partir de aquí se convierte en sor Claudia. Como tal acude a Marruecos para curar a los heridos de guerra. El día en que comienza el desastre de Annual, cuando regresa a Melilla tras hacer una cura a un nativo, es secuestrada por Mahomed Abd-el-Mulek Ben Hikem, un jefe de cabila o aduar. El rifeño se enamora de la española, la cual rechaza sus múltiples requerimientos amorosos y pasa en cautiverio todo el resto de la campaña militar. Al final, Mohamed pone en manos de la protagonista la libertad de un cautivo español que se encuentra en pésimo estado de salud. Le permitirá marcharse a cambio de que la enfermera acceda a sus pretensiones amorosas. Claudia promete al moro someterse a su voluntad, sin embargo, no pudiendo soportar el sacrificio venidero, prefiere envenenarse antes que cumplir lo que ha prometido al rifeño. Concluye así un relato ilustrativo de la misma tesis que el de Fermín Requena, a lo que se añade un tono bastante más gimoteador y absurdo, emparentado con la menos exigente literatura de quiosco, en el que todo sentimiento ha sido sustituido por una burda sensiblería que para conmover al lector apela a los más obvios y manidos recursos de la literatura popular<sup>159</sup>. Tal vez sea en esto en lo que Lawrence Miller<sup>160</sup> descubre una temática con ciertos contenidos sociales. Creo que más que asunto o enfoque social, que yo no acierto a encontrar en ninguna línea, lo que sí hay en todo el texto es un predominio de la función conativa frente a la poética o a la referencial<sup>161</sup>.

Una nueva fórmula dentro de esta corriente sentimental o rosa, pero más alejada de los habituales parámetros de esta novelística por cuanto ambos protagonistas de la historia de amor que refiere son marroquíes, se presenta en La pared de tela de araña, relato debido a Tomás BORRÁS<sup>162</sup>. Apareció publicado primero por entregas en la revista Nuevo Mundo y más tarde como libro en 1924. La acción se sitúa en la zona occidental del Protectorado durante las campañas del ejército español contra el Raisuni, aunque la guerra, no obstante el abultado número de páginas que ocupa en el conjunto del texto, sólo constituye un telón de

fondo sobre el que se plasma una fábula de amor y nostalgia. El anciano Abdala-ba-El-Medf, un tetuaní culto, elegante y adinerado, se enamora de una jovencita, Axuxa. Su mujer, al enterarse, lo abandona y Abdala se casa con Axuxa. Sin embargo, la impotencia amorosa del viejo, su incapacidad para satisfacer a su nueva esposa, va creando un sentimiento de abandono y desafecto en la joven. A ello también cooperan los requiebros amorosos de Shalum, un poco escrupuloso comerciante del zoco que se sirve de su amistad con el viejo para con viles estratagemas poseer de forma ilícita y brutal a Axuxa. Incapaz de soportar la falta de pasión de Abdala, el cual a su vez se desespera ante las limitaciones que le impone la edad y por la sospecha de la infidelidad, Axuxa se marcha de su lado y solicita el divorcio. Movida por los celos, la primera mujer de Abdala, con la ayuda de unos montañeses, rapta a la joven. Durante el cautiverio, va siendo instruida por sus secuestradores en el arte de la danza y de ofrecer placer al hombre. Un español, vecino y amigo de Abdala, contrata al hispanojudío Abraham Yahuda para que encuentre a Axuxa. Es liberada antes de que la vendan, pero su personalidad ha cambiado, ya poco tiene que ver con la jovencita inocente que se casó con Abdala. Rehusa los ofrecimientos de su anciano y bondadoso marido para volver juntos a casa, pues a él responsabiliza de todas las desgracias que ha pasado, y emprende camino en solitario hacia una vida incierta en antros y burdeles. Abdala regresa a su palacio sumido en una profunda y melancólica tristeza.

La pared de tela de araña suscitó desde su aparición una recepción crítica de tono elogioso. Valentín de Pedro, por ejemplo, en una reseña casi inmediata a su publicación, dijo de ella: "Es la primera obra literaria de consideración que se ha escrito en estos tiempos, desarrollada en Marruecos."<sup>163</sup> También laudatoria es la valoración de Eugenio G. de Nora, cuyo criterio puede sintetizarse con estas palabras: "Es mucho más que una serie de estampas exóticas o un reportaje novelado; es, en su conjunto, una admirable novela."<sup>164</sup> A ellos podrían añadirse los juicios de Federico Carlos Sainz de Robles -que destaca como positivo los detalles sobre costumbres, ambientes y psicología de Marruecos y sus habitantes<sup>165</sup>- y de Quais Bakir Kamal Al-Deen, que, además de resaltar lo ya señalado por Sainz de Robles,

añade: "Borrás nos relata el argumento con absoluta belleza literaria y magistral dominio del arte novelesco, lleno de incidencias y es de una gran sencillez y naturalidad."<sup>166</sup> Estando de acuerdo en que la de de Borrás posiblemente sea una de las más logradas novelas de amor entre las ambientadas en el Protectorado y en esta guerra de Marruecos -lo cual, teniendo en cuenta el conjunto, tampoco supone hablar de cotas artísticas muy elevadas-, considero un tanto desproporcionadas las anteriores apreciaciones. En efecto, la historia de amor no carece de cierta hondura de sentimientos y está transitada por una melancolía que denota buen tino literario. Además, sobre todo en los capítulos de la primera parte que relatan la intimidad de ambos personajes, el acierto en el planteamiento de situaciones y en su transmisión permite al lector conocer desde el interior el sufrimiento individual de los protagonistas, a la vez que contempla su recíproca incapacidad comunicativa como pareja<sup>167</sup>. Sin embargo, junto a estas muestras de buen pulso, el relato que se ocupa del discurrir de la campaña militar<sup>168</sup> guarda escasa o nula relación con el resto de la fábula. Aparte de ofrecer una visión del todo tópica, y ya bastante manida entre las narraciones que recrearon esta guerra, refiriendo los acontecimientos como una heroica epopeya, lo más desacertado radica en su escaso ensamblaje con las penalidades que afectan a Abdala y a Axuxa. No se hacía necesaria tal minuciosidad en el seguimiento de la guerra, que al final resulta mostrenca hinchazón narrativa. Cuatro pinceladas hubieran bastado para justificar la existencia del vecino español que ayuda al protagonista, para relatar la toma de Xauen por el ejército español y para mostrar la beneficiosa labor de civilización llevada a cabo por la potencia colonial entre los montaraces marroquíes, todavía apegados a perversas formas de vida y cultura, pues no hay otros motivos que liguen el conflicto con la trama novelesca. La razón, de lo que casi puede considerarse un largo excursus narrativo, creo que más bien hay que buscarla en la propia trayectoria del autor. Borrás cubrió la información de la toma de Xauen como corresponsal de El Sol, según señala Quais Bakir Kamal Al-Deen<sup>169</sup>, y seguramente quiso incluir en la ficción el episodio histórico que había conocido.

Por otro lado, tampoco le hace ningún favor al relato la radical dicotomía que se establece entre el marroquí de origen árabe y de extracción urbana, del que son ejemplo el propio Abdala o el caíd el Hain, frente al cabileño marroquí de origen bereber<sup>170</sup>, que vive en el campo o en la montaña y carece del poder económico y del refinamiento de aquél, como Abd-el-Jálak. Esto, que en alguna medida ya fue señalado por Nora<sup>171</sup>, refleja una de las más ortodoxas concepciones colonialistas justificadoras del régimen de Protectorado que se impuso al país norteafricano, y creo que así ha de entenderse en la novela. Los árabes cultos y civilizados -los mantenedores del pasado esplendor de la raza y del Islam- están capacitados para hablar de tú a tú con los también civilizados y cultos españoles, de hecho todos los personajes de este tipo conviven en armonía con los miembros del ejército de ocupación sin el menor atisbo de incomodidad; se intuye una relación entre caballeros, como la que mantiene el español narrador con su vecino Abdala o, aunque más esporádica, con El Hain<sup>172</sup>. Los cabileños montaraces, por el contrario, se muestran belicosos, ellos sostienen la guerra, y se caracterizan por su resistencia a admitir cualquier grado de civilización y cultura que se oponga a su natural ferocidad y bárbaras costumbres<sup>173</sup>, incluso concitan el desprecio de sus compatriotas del tipo anterior: "El caíd Hain me recibió con esa cortesía que ha depurado, entre los árabes, el curso de siglos de cultura. En el fondo de su alma el caíd El Hain quizá despreciase, como todos los refinados, a los bárbaros o semibárbaros bereberes de Marruecos."<sup>174</sup> Parece difícil sostener, como aventuraba Nora, que Borrás se mueva por ningún dolorido afán regeneracionista, sino que se hace eco de las habituales ideas justificadoras de la tutela que necesitaban los habitantes del país norteafricano -la segunda hipótesis que también apuntaba el historiador y crítico-, bárbaros irredentos, cuyas costumbres, tras ponerse en solfa, sólo pueden cambiarse mediante el peso de las armas. Por otro lado, estos postulados no resultan privativos de este relato, aparecen latentes en varios otros y con una explicitación directa en uno de los de Jesús R. Coloma:

"En Marruecos hay tres razas, mezcladas más que fundidas: la raza bereber, los rifeños, indomables, luchadores, ignorantes y pobres, lo peor, lo más bajo y

embrutecido del pueblo musulmán; la raza árabe, que conserva los rasgos físicos y morales de los islamitas, su condición errante, su afán guerrero, su proverbial valentía; y la raza mora, los descendientes de Abderramán III (...)/ (...) en su porte y en su cerebro quedan gérmenes hereditarios de aquella grandeza, de aquella exquisitez. Los moros de Marruecos son la aristocracia musulmana.<sup>175</sup>

Aclarado esto, la única objeción que puede hacerse a lo sostenido por Nora es que la distinción que Borrás establece entre ambas categorías de marroquíes no se presenta "muy discretamente", sino con una crudeza palmaria, que denota con harta elocuencia los presupuestos ideológicos del novelista.

Aunque todas estas novelas desarrollan historias de amor en el marco de la guerra, el peso del conflicto dentro de la narración suele ser escaso, pues ambos asuntos rara vez se imbrican para formar una estructura narrativa unitaria. En ocasiones ni siquiera la relación afectiva entre los personajes destacados nace o deviene consecuencia de los acontecimientos bélicos. Algunas no mantienen más nexo de unión que hacer recaer el protagonismo en militares españoles destacados en Marruecos, como sucede en Neima, la sultana de Alcazarquivir o en Luna de Tettauén, relatos en los que ha desaparecido cualquier referencia a la campaña. En aquélla por relatar acontecimientos anteriores a su inicio y en ésta porque lo relega a meras alusiones indirectas. Otras veces, son dos vías narrativas que discurren por diferentes caminos dentro del texto, cuyo ejemplo más extremo se encuentra en La pared de tela de araña, donde, ya lo he señalado antes, poco importa que Yebala se encuentre inmersa en una guerra a la hora de narrar la desgraciada peripecia de Abdala y Axuxa. Escaso resulta también el nivel de conjunción de ambos acontecimientos en ¡Kelb rumi! y en Pasión de moro. Es verdad que en ambas narraciones la relación surge como consecuencia del cautiverio, que no hubiese existido sin el desastre de Annual, y que en la segunda las referencias a la campaña no distraen de la acción principal. En la primera, Ruiz Albéniz escribió casi dos relatos diferentes. Por un lado refiere por lo menudo<sup>176</sup> el hundimiento militar de la Comandancia de Melilla, analizando sus causas desde su particular óptica, en lo que constituye el más

amplio exponente del discurrir bélico dentro de este tipo de novelas, muy superior, por ejemplo, al que presenta la novela de Royo Barandiarán. Por otro, narra los amores entre Alberto y Nura. Sin embargo, los lazos de unión entre ambas líneas argumentales quedan debilitados, bien como consecuencia de la excesiva amplitud y prolijidad de la parte bélica o bien por la desmesurada importancia que para el devenir del protagonista reviste su relación con la rifeña. Lo cierto es que de ello se deriva un desequilibrio estructural en el que o sobra guerra -lo más acertado a mi juicio- o sobra pasión amorosa. En las restantes narraciones, con mayor o menor fortuna, ambos elementos guardan una relativa implicación, en la que el elemento primordial suele atender a la trayectoria de los personajes y a él se subordina lo relativo a la campaña, por lo general detalles circunstanciales coadyuvantes para la creación de una mimesis referencial, con escasa o nula voluntad de testimonio.

Ya que la guerra constituye un asunto secundario, convendrá tratar del principal, del amor. En estas novelas, al igual que señalaba al hablar de las de la Legión, uno de los aspectos más destacados viene dado por la reiteración de una serie de motivos que constituyen la columna vertebral de casi todas ellas. No sólo buena parte de sus planteamientos y desarrollos argumentales son semejantes, como ha podido verse en las páginas anteriores, sino que estas similitudes alcanzan también a los personajes centrales e incluso a los detalles menudos. En cuanto a los primeros, por lo general comparten una caracterización que los hace casi indiferenciables, de hecho algunos podrían mudar de un texto a otro sin que se apreciara distorsión alguna, lo que resta originalidad y confiere a la mayoría de estos relatos un innegable aire de familia, que aún resulta más fraterno entre algunos de ellos.

A pesar de que una de las peculiaridades de la relación amorosa suele ser su fuerte carga pasional, estas novelas excluyen cualquier alusión a la carnalidad del sentimiento. Por hábito se soslayan las escenas de carácter erótico e incluso queda eliminada toda referencia explícita a la intimidad de los amantes que pueda ir más allá del mero contacto verbal. Baste recordar, al efecto, que Sender, autor poco dado a la mogigatería o a la restricción de este tipo de



asuntos, tampoco supero esa fase en su primera redacción de Una hoguera en la noche; y sólo en la segunda, rescrita muchos años más tarde, agregó la consumación carnal de la relación. Evocan un tipo de amor que encuentra sus cauces habituales en el diálogo o en la confesión a terceros, y cuando, en exiguos casos, la narración da pie o se hace más proclive al tratamiento de estos asuntos, tras unos indicios orientativos, la elipsis narrativa impone un vacío entre la escena sugerida y el lector. Tal sucede, por ejemplo, en Luna de Tettauén, donde entre las páginas 58 y 64 se narra el primer encuentro amoroso entre el teniente Alcántara y Esther. El español alcanza la terraza de la judía y ella lo invita a pasar a su casa. Una vez allí, comienza la incitación erótica por parte de la mujer, a la que Alcántara sucumbe rápidamente. Sin embargo, el relato sólo recoge los preliminares y la posterior marcha del amante una vez satisfechos los deseos de ambos:

"Un bulto blanco se acercaba a él desde la escalerilla de acceso (...) La desconocida retiró lentamente el cendal que velaba su semblante, como dominada por el pudor, y luego dejó caer al suelo el manto que la cubría (...) Aquella complicada mujer había preparado sabiamente todos los detalles de la entrevista. De la sala pasó Alcántara a un gabinete contiguo, decorado como alcoba (...) El exorno de la habitación satisfacía todas las visiones de países exóticos soñados. Y como sultana de un misterioso gineceo, abierto para su amor se le ofrecía aquella mujer, cada vez más fogosa y sensual, que parecía hecha de llamas."

Aquí se interrumpe la narración para, en la siguiente página dar paso a un diálogo entre ambos personajes sobre la capacidad amorosa de las musulmanas, con él concluye la escena y da paso a la siguiente, que se inicia así:

"Trasponía la luna el sombrío pico de Gorgues, cuando abandonaba Alcántara el gabinete de la hebrea perversa (...)"

Esta es una de las secuencias más cercanas a la concreción de un contacto carnal en estas novelas. Y desde semejantes planteamientos, aunque en general con menor grado de explicitación, se acometen en algunos otros relatos, en los que al menos se insinúa la

existencia de estas situaciones, como en Aixa<sup>177</sup> o en La pared de tela de araña<sup>178</sup>. Puede concluirse pues, que en estas historias de amor la pasión nunca se escenifica ante los ojos del lector, apartándose así de cualquier connotación propia de la narrativa erótica.

Otra cuestión de cierta relevancia se refiere a las causas que dan origen a la relación amorosa y a la configuración de los amantes, extremos que suelen quedar conectados entre sí. En general no puede hablarse de una sola razón, sino más bien de una serie de ellas que operan entrelazadas y se convierten en motivos redundantes en la mayoría de los argumentos, lo que no constituye obstáculo para que en cada novela suela haber un móvil predominante al que de ordinario se acomoda la tipología de los personajes centrales. A menudo, un carácter romántico y galanteador, unido a una cierta soledad anímica, busca lenitivo en una pasión amorosa que el oficial español se esfuerza en encontrar. A esta bastante frecuente formulación responden Una hoguera en la noche, Aixa, Luna de Tettauen y Neima, la sultana de Alcazarquivir. Sendos protagonistas son jóvenes militares cuya valerosa actuación en la guerra -salvo el menos baqueteado Ojeda del relato senderiano- les ha reportado un merecido prestigio profesional entre sus compañeros y superiores, no obstante todos ellos necesitan llenar su vacío de ternura y, con ligeras diferencias, se afanan en buscar una mora que los ame y a la que poder amar. No en vano tres de estas fábulas -exceptuada la Hoguera- inciden en señalar como lugar del encuentro inicial, o del primero significativo, las terrazas, espacio reservado para la mujer marroquí, al que el hombre no acude, salvo que albergue intenciones de cazador furtivo, lo que no resulta infrecuente en algunos de estos personajes. Tanto Jorge Enríquez, el teniente de Regulares de Aixa, como Rafael Alcántara, el también teniente -en este caso legionario- de Luna de Tettauen, se revelan buenos ejemplos de la afición a este tipo de montería, más aún, muestran una donjuanesca y casi enfermiza necesidad por apresar el amor de una marroquí, que en el primero se justifica en parte por la soledad y precariedad afectiva derivada de su condición de huérfano y en parte por un temperamento ensoñador y sentimental que llama la atención entre sus compañeros: "Unos le llamaban romántico, soñador; otros más compasivos le preguntaron si estaba enfermo. Pero en lo que todos estaban

de acuerdo era en que no había derecho a dejarse llevar del romanticismo y darse en pasear por el barrio moro bajo el pretexto del contrabando de municiones.<sup>179</sup> Las mismas tendencias se manifiestan en Alcántara, a las que éste agrega una novelera idealización de Marruecos, que identifica con escenarios más propios de Las Mil y una noches que de la realidad norteafricana y donde ensueña desvelar el misterio del erotismo y la sensualidad oriental:

"Rafael Alcántara había ido a Marruecos, impulsado por su genio, nostálgico de aventuras. No era sólo la sugestión del ruido guerrero, sino también el prestigio romántico del pueblo árabe, con sus ritos extraños y sus amores de fuego, leídos en historias y romances, lo que le había llevado (...) Así es que ahora, al conseguir un permiso (...) Tetuán se aparecía a la imaginación exaltada del oficial como ánfora de esencias orientales, soñado paraíso de hurfes que él creía recinto de todos los misterios y sensualidades como la Damasco que leyó de niño." (Páginas 18-19).

Las concomitancias entre ambos personajes, y entre ambas novelas también, se hacen obvias. Enríquez y Alcántara son productos de un mismo trazo, tanto en su caracterización inicial como en el cauce que siguen y el desenlacen al que llegan. Los dos militares en apariencia alcanzan pronto sus objetivos y gozan del amor de Aixa y Aixa, que ni en el nombre se diferencian las heroínas. Sin embargo, no será sino desnortada pasión para los jóvenes e ingenuos oficiales, a través de la cual se ejemplifican las funestas consecuencias que acarrea la insensatez del amor loco, bien por la condición de casadas de ambas mujeres o por la de moras, es decir, relaciones poco recomendables para los españoles, que en esto de la moraleja sí parecen optar por distintas soluciones cada una de las narraciones. Mientras que en Aixa Enríquez se convierte en víctima de la traición de una enemiga, Alcántara, en Luna de Tettauén, sólo concita la furibunda ira de un marido engañado, incluso la reflexión del protagonista tras la pérdida de su amada deja traslucir la ignominia de su propia conducta: "Él no tenía derecho alguno sobre la vida y el corazón de la hurf. Lo que pudo obtener de ella había sido robado, cogido entre las sombras a espaldas del dueño verdadero." (Pág. 241).

El teniente Ojeda trazado por Sender no es, a diferencia de los dos anteriores, cazador urbano, sino montaraz. Pero ello no le resta arrojo ni perseverancia a la hora de conquistar su objetivo: logrado en este caso merced a una operación militar *ad hoc*.

Bastante más comedido en sus formas, aunque no menos apasionado, resulta Germán Olivares, el valiente, bondadoso y llorón<sup>180</sup> capitán de Neima, la sultana de Alcazarquivir. Aunque comparte con los oficiales anteriores una semejante actitud de romanticismo anímico, Olivares dista mucho de ser un donjuán, bien al contrario, podría pasar por un casi acabado modelo de novio según el canon católico tradicional: tan casto y respetuoso que su única felicidad consiste en la contemplación de la amada y en irla instruyendo en los dogmas de su propia religión. Claro que su configuración literaria se resiente de esta pfa conducta y lo convierte en un protagonista tan desvaído como los demás elementos del relato.

La misma idealización orientalista que sobre Marruecos habían urdido las mentes de Ojeda y de Alcántara se convierte en causa principal de la relación amorosa en otras dos novelas: ¡Mektub! y Cárcel de seda. En la primera, el capitán Santiago anhela el amor de una mora, pero no para satisfacer un carácter romántico, ni una soledad anímica, ni siquiera un apremiante deseo carnal. Lo que el militar busca es rematar el proceso de marroquización en que, fascinado por todo lo propio de este país, se ha embarcado: "- (...) Me falta una mujer. Necesito una xerifa para poner en ella todo el amor que tengo por Marruecos"<sup>181</sup>, confiesa a su ayudante. Santiago no vive en la quimera literaria, como les sucedía a Ojeda y Alcántara, sino que su pasión por todas las manifestaciones de la cultura árabe y marroquí tiene una raíz intelectual. Sus habituales estudios le han proporcionado un poco común conocimiento de la lengua, la literatura y las costumbres de los nativos, lo que, unido a una notable sensibilidad, le ha llevado a una confraternización con los que hubieran podido ser sus enemigos, al repudio de la guerra y a una admiración hacia el distinto. En suma, el conocimiento ha hecho de él un idealista que desea vivir hasta el límite lo que los libros le han transmitido. Su amor con Zohra le proporciona la definitiva asunción de la parte marroquí de su escindida personalidad. Primero limitado a lo externo y circunstancial:

"El puesto, que ya tenía ambiente moruno por su traza arquitectónica y por sus soldados indígenas, fue desde aquel día la casa de un Chorfa. Todo se lo sacrificamos a esta mujer.

'Se suprimieron los aperitivos alcohólicos, que al capitán se le antojaron innecesarios desde aquel día. En vez de vino bebíamos en las comidas agua de naranjas y de rosas (...) Desayunábamos con té y harira. Pollos aceitosos y carnero asado al mediodía y carnero y pollos en aceite por la noche, sin olvidar el plato nacional de sémola y manteca (...) Hasta comíamos con los tres dedos de la mano derecha que marca la etiqueta y decíamos al comenzar: Bisimil-lah." (Páginas 143-144).

Para, según va avanzando la relación, ir ahondando en su particular transformación:

"- (...) Quiero gozar de Fez, Zohra. Quiero vivir en la Medina, y conversar con el señor que cabalga su mula enjaezada de rojo, y con los esclavos que corren a su lado (...) Quiero recorrer contigo las calles de la Medina y vivir algo más que sus calles. Las calles son del europeo tanto como del musulmán, pero ¿y lo demás? Y lo que hay detrás de esas tapias blancas, ¿quién lo vio? Cada casa es un mundo que se cierra tras su dueño (...) Yo quiero, Zohra, vivir contigo una de esas casas." (Páginas 177-178).

Finalmente, cada una de las dos mitades de su desdoblada identidad pugnarán por imponerse sobre la otra: desandar los pasos que le han conducido a esta situación o renunciar a sus raíces y conseguir el total ensamblaje amoroso con Zohra y el mundo al que ella pertenece:

"Zohra amaba cada día más al capitán, pero de extraña manera. Amaba lo que había en él de musulmán evolucionado. El capitán Santiago, absorvido por el ambiente, por los años de África, tenía en efecto muchos matices y muchas modalidades mahometanas (...) El capitán español pensaba y sentía en moro, y si se salvó del peligroso cisma a que le empujaba la simpatía, fue por una disciplina muy arraigada en el deber (...) Pero no hubiese podido decir el capitán, y acaso nunca lo supo, si en

sus choques con Zohra, quería ahogar al moro que llevaba dentro por celos de rival o era el capitán español lo que le estorbaba." (Páginas 173-174).

Ambas opciones se descubrirán al cabo igual de insatisfactorias e inútiles, pues Santiago no podrá llegar a decantarse por ninguna de ellas. Este oficial ejemplifica en extremo una actitud ligada a la idea de un africanismo pacifista y redentor, contrario al africanismo de sangre y fuego que por lo común sostuvieron la mayor parte de los militares. Mediante la imponderada conducta de Santiago, la novela pone en solfa el idealismo de quienes creyeron que era posible la colaboración y el desarrollo con los nativos marroquíes, lo que se vino denominando penetración pacífica. Para comprobar el pensamiento subyacente a esta aparente historia de amor basta retomar un elocuente fragmento de la cita anterior: "El capitán español pensaba y sentía en moro, y si se salvó del peligroso *cisma* [el subrayado es mío] fue por una disciplina muy arraigada en el deber."

La fascinación por lo marroquí, aunque desde una óptica del todo distinta y desprovista de connotaciones simbólicas con trasfondo ideológico, empuja también a María del Carmen, la protagonista de *Cárcel de seda*, hasta aquellas tierras en guerra. Su presencia allí, además de por cierto sesgo de frivolidad aventurera, se debe a la búsqueda "del Marruecos de la leyenda", según deduce Fortea, personaje secundario y narrador. De tal manera que lo que en un principio es franco rechazo hacia la persona y cuanto rodea a Selam el Mehdy, su captor<sup>182</sup>, poco a poco va tornándose no sólo amor por el moro, sino admiración por unas formas de vida que le eran desconocidas:

"La belleza del moro, la independencia de su vida y la vehemencia de sus pasiones, habían ido poco a poco deslumbrándola, penetrándola, adueñándose de ella ¡Y qué sabía! Acaso no todo obedeciese a la seducción extraña de aquel hombre. Acaso el ambiente contribuyera, en igual medida, a la obra de encantamiento. Estaba en contacto con uno de los pueblos más atrayentes del mundo (...) Puro cual acaso no hubiese otro, sus trajes y su religión, su lengua y sus costumbres, eran los mismos que

en tiempo de los califas (...) Y una voz, callada hasta entonces, parecía hablar dentro de ella." (Páginas 201-202).

Para acabar renunciando a lo que había sido su mundo y asumir del todo los modos y costumbres de la nueva comunidad en la que se ha integrado de la mano del Mehdy, lo que se evidencia con un gesto final lleno de significado: la protagonista se cubre el rostro con un velo para evitar la incomodidad que el marido pueda sentir ante las miradas ajenas.

Y no es María del Carmen la única que asume esta fascinación por lo marroquí en la novela de Camba, también está presente, aunque como mero apunte de caracterización sin posterior desarrollo, en el teniente Fortea, personaje secundario y narrador. Oficial que por su voluntad de conocimiento de la lengua y espíritu de los nativos guarda alguna semejanza con el protagonista de ¡Mektub!

Las consecuencias derivadas de la propia guerra también favorecen el amor. Cuestión que desde una perspectiva diferente, ya quedaba planteada en Allá en el Rif.... Dentro del esquema argumental más común, el del cruce de razas y culturas diferentes, dos novelas lo ejemplifican con notables similitudes entre sí: ¡Kelb rumi! y Así aman las africanas. Ambos protagonistas han ayudado a dos jóvenes nativas en los tiempos previos al desencadenamiento de las hostilidades, ambos son hechos prisioneros durante la contienda y ambos durante su cautiverio se ven inmersos en una relación amorosa con las marroquíes que habían conocido en el pasado. Y aún existen otro buen número de analogías que hermanan a los dos personajes. Tanto Alberto como Carlos Mendoza comienzan siendo meros receptores de la pasión que hacia ellos han desarrollado Nura y Leila respectivamente. Representan un modelo de amante pasivo, en cuanto que ninguno de ellos busca esta relación, sino que las circunstancias los arroja en brazos de una mujer atraída por su benefactor de antaño, aunque en el caso del protagonista de la novela breve de Coloma ya hubiera habido algunos escauceos amorosos durante la etapa de su primer conocimiento. Alejados de toda volición donjuanesca, la necesidad -incluso la minusvalía, física en Mendoza y psíquica o sentimental en Alberto- más que el deseo arrastra a los dos oficiales a este acercamiento afectivo, que, sobre todo para

el personaje del relato de Ruiz Albéniz, con el tiempo devendrá en ardoroso y recíproco sentimiento. Alberto, desesperanzado e incapaz de soportar su vida de cautivo, encuentra en Nura bálsamo para su desespero:

"(...) ¿Podría mi espíritu de hombre civilizado amoldarse a aquella vida ruda, sin norte, en un mundo de otra idealidad, sin que nada atractivo, interesante siquiera, pudiera hallar en mi alma? (...) Las notas sabiamente melódicas de un *guembri* [subrayado del autor, con nota descriptiva de este instrumento musical] se columpiaron en el aire y esclavizaron suavemente mi atención, apartándola de la idea obsesa de mi soledad y desesperanza, de mi aversión a aquel mundo tan hostil, tan odioso (...) ¡Oh, Nura..., Nura!... Sin duda era ella la de la dulce canción. (...) ¿Acaso no eras tú la luz blanca que había de iluminar los sombríos días del triste cautiverio?" (Páginas 198-200).

En Mendoza se enfatiza aún más la pasividad, tanto por su condición de herido y enfermo de fiebres palúdicas, como por la confesión de imposibilidad de amor que un ya lejano día hizo a la ardorosa marroquí: "Allá en mi país, Leila, me espera una mujer joven y hermosa a quien desde niño ofrecí mi cariño y juré felicidad."<sup>183</sup> Sin embargo, para él, la inagotable pasión de Leila será garantía de su libertad y de su vida.

A los protagonistas de otras dos novelas con algunos paralelismos entre sí, Amores africanos y Yamina, también la guerra, aunque en esta ocasión combinada con abundantes dosis de aventuras folletinescas, les brindará la oportunidad de encontrar su gran amor. A diferencia de los personajes de los dos anteriores relatos, tanto César, el teniente médico de la primera, como Juan, el soldado de origen campesino de la segunda, mantienen una relación de reciprocidad amorosa que además concluirá con boda y felicidad para casi todos, pues sus amadas pertenecen al grupo de moras que, convencidas de la superioridad de lo español, en seguida se muestran deseosas de abrazar la religión y adaptarse a las costumbres de sus galanes, aunque en el caso de Yamina se trate de una española que desde muy niña ha vivido entre marroquíes. Dado el carácter cercano al de las novelas por entregas de estas narraciones,



casi no parece necesario decir que los dos militares, cada uno con las particularidades que le imprime su origen y condición social, son un modelo de virtudes. Ambos se muestran afables y bondadosos, y no sólo con sus amadas, sino que van destilando esta generosidad en todo lugar y situación. El teniente médico hace uso de sus conocimientos profesionales, bastante más allá de lo que los imperativos de su misión le habrían exigido, para remediar los problemas sanitarios del enemigo: "ha ido recorriendo los poblados que se hallan en las cercanías de Imerharchen. Ha logrado extirpar la epidemia diftérica, ha salvado la vida de muchos chiquillos moros" (pág. 121). Y qué decir de Juan, "que hasta para los animales era compasivo" (pág. 73). Y como lo cortés no quita lo valiente, es también la valentía, incluso la temeridad en el combate y cuanta situación peligrosa se presenta, otro de sus rasgos caracterológicos, que en el caso de César se plasma en la arriesgada empresa que acomete para liberar a su hermano y en Juan esto queda más que demostrado con su empeñada labor durante la campaña:

"Siempre que se necesitan voluntarios para prestar algún servicio extraordinario, se presentaba él llevando a remolque a su inseparable amigo./ Los oficiales en atención a su situación [de hijo de viuda] y conducta, habfan tratado varias veces de colocarle en un destino que le alejara hasta cierto punto de los peligros de la guerra; no aceptando él, porque como decía muy bien, donde está el peligro está la gloria." (Página 44).

Además, tampoco andan escasos de ingenio y de cultura. Merced al primero, César no sólo logra arrancar a su cautivo hermano de las manos a un feroz caíd de Yebala, sino que se enamora de su hija y también se la lleva, y, lo que resulta aún más elogiabile, todo ello lo consigue con el beneplácito del marroquí, cuya amistad y admiración ha sabido ganarse con un inteligente ardid. Y por medio ha sido capaz, gracias a su cultivado espíritu, de impresionar al poeta moro Abdelaziz, recitando con profundo sentimiento unos conmovedores versos de Rubén Darío, aquellos que comienzan diciendo "La princesa está triste..." Por lo que se refiere a Juan, su humilde origen no deviene obstáculo para que exhiba una delicadeza

de trato hacia su amada Yamina que más parece propia de un poeta -eso sí, un tanto relamido- que de un labrador: "-(...) Te quiero muchísimo más que antes; te quiero con un cariño que es primicia de mis mayores afectos; ansia de esclavizar mi voluntad a tus deseos; culto y adoración a la grandeza de tu alma", (pág. 204). A ello agrega una poco común perspicacia, que le lleva a indignarse ante el comercio que los rifeños realizan con el tabaco que han obtenido de las víctimas españolas del desastre de Annual, mientras que sus compañeros, e incluso los oficiales, se muestran indiferentes o no son capaces de valorar la situación. Y de su formación cultural hablan por sí mismos sus profundos conocimientos de teología, que le permiten analizar la religión cristiana y además establecer las oportunas comparaciones con otros credos, como puede comprobarse en una larga y sesuda disertación -entre las páginas 237 y 241- con la que no sólo alecciona a Yamina, sino que da muestras de ser probablemente el campesino novelesco más versado en la materia:

"-(...) Millones de cristianos, coincidiendo con los musulmanes, se prosternan ante la incomparable obra del Supremo artífice. El almuédano llama a los moros; la campana a los cristianos. Dios es Dios y Mahoma su profeta, dicen los primeros; Dios es uno y trino y Cristo su hijo y enviado, dicen los segundos; pero moros y cristianos, budistas y judíos, brahmanes y fetichistas y todas las religiones, en suma, coinciden en la existencia de un ser supremo, que esencialmente les es común."<sup>184</sup>

Esta breve cala será suficiente para dar idea de que no ha de extrañar que personajes tan bien pergeñados sean capaces de imponerse con holgura ante cuanto obstáculo hubiera podido impedirles alcanzar los objetivos que la ficción les tenía reservados.

Pasión de moro, a través de su protagonista, Claudia Sanchidrián, da cabida a una forma de amor del todo distinta a las vistas hasta el momento: el amor no deseado. Partiendo de una situación semejante a la planteada en Cárcel de seda, el secuestro de una española por un cabileño admirador de su belleza, la novela breve de Margarita Astray no explora sin embargo los caminos de la fascinación por el moro y lo musulmán como hacía aquélla, sino que, bien al contrario, aquí estos elementos esquematizan los atributos del primitivismo y la maldad.

Claudia viene a ser uno de esos lacrimógenos personajes de folletín, al que la brevedad del relato ha dejado reducido al esqueleto. Su presencia en Marruecos como monja enfermera obedece a un comportamiento místico y filantrópico nacido de la desgracia y de la orfandad de cariño, y todo el entramado narrativo no es más que un *tout de force* entre la española y Mahomed Abd-el Malek, en el que aquella se revuelve con dignidad para conservar su virtud y éste pugna por satisfacer sus bajos instintos, aunque la novela quiera elevar este enfrentamiento a una magnitud simbólica exorbitando la dimensión de su protagonista:

"Desde el Cardenal Cisneros tal vez no había pisado tierra africana nadie tan representativo de su raza como la desventurada sor Claudia... En ella hermanaban esas cualidades que hacen de la mujer hispana la primera entre todas las del planeta: preclara inteligencia, comprensibilidad rápida, energía tamizada por un fondo compasivo, abnegación, fuente de inspiración por su belleza sin par, por su gracilidad, por la armonía de su línea, de los artistas, y sobre todo, esa honra sin tacha de la que está salpicada la historia peninsular..., ese patriotismo de la mujer española que tiene su piedra angular en Isabel la Católica."

No obstante, la arquitectura de la historia contada y del personaje se muestra tan endeble que poco falta para que se trabuquen los presupuestos iniciales, pues la monja mantiene en todo momento de sus varios años de relación con el rifeño una actitud de desprecio y de odio hacia su captor, que en nada se asemeja a lo que había sido hasta entonces, cuando su piadosa caridad la hacían conmovirse y trataba de remediar las desgracias tanto de cristianos como de moros<sup>185</sup>. Esta conducta la aparta en buena medida de la simpatía del lector, mientras que Mahomed, a pesar de los intentos por mostrarlo cruel y zafio<sup>186</sup>, se mueve hacia ella por sentimientos de amor verdadero, incluso de cierta delicadeza teniendo en cuenta su madurez montañés y poco o nada cultivada<sup>187</sup>, lo que acerca su estampa a la de una especie de buen salvaje.

La degradación del sentimiento aún alcanza una cota superior en Mohammed, donde a la semejante violencia amorosa del título anterior ha de añadirse la relación incestuosa entre

esos dos hermanos reencontrados en momentos y situación tan crítica. Algo que roza la inverosimilitud y que, según ya he señalado antes, se antoja más propio de los folletines decimonónicos que de la narrativa de esta época.

A otra esfera pertenecen las pasiones desarrolladas en Allá en el Rif... Del amor y de la guerra y Por encima del odio, por cuanto el elemento indígena queda excluído del planteamiento novelesco. Ambas, con sus múltiples semejanzas, devienen una traslación directa del más convencional relato sentimental al escenario marroquí, pero sin aprovechar las nuevas circunstancias que éste brindaba para reelaborar y dar nuevos aires, siquiera superficiales, a la tradicional fábula de carácter amoroso.

Si entre los protagonistas masculinos, atendiendo a los impulsos que les movían hacia el amor, se podían establecer unas ciertas variedades tipológicas, esta labor resulta más ardua al hablar de la otra mitad necesaria para crear la relación. Las heroínas marroquíes de estas novelas, salvo algunas excepciones, responden todas a un patrón físico muy semejante. Dos de los rasgos más resaltados son la extrema juventud, que incluso llega a presentarlas como adolescentes o casi niñas<sup>188</sup>, y una indiscutible belleza que las dota de poderoso atractivo. Así, por citar sólo algunos ejemplos, Nura es "bella, hermosa como la más hermosa noche de luna"<sup>189</sup>, mientras que, continuando con los símiles de los momentos del día, Aixa -la protagonista de Luna de Tettauen, porque, como ya ha podido verse, este nombre se repite en varios personajes- es "guapa como amanecer", y llevando ya a su extremo esto de la comparación con las noches y los días, otra de las Aixas -la de la novela que toma tal nombre por título- posee "unos ojos tan bellos como las veintisiete noches del Ramadán", piropo del que se sirve su enamorado para justipreciar de forma sintética unas cualidades que poco antes ha descrito el narrador: "tenía unos espléndidos ojos verdes, como dos raras gemas, como dos soberbias esmeraldas, luminosos y fosforescentes". En otras ocasiones, la ponderación de sus encantos se vuelve más concreta, tal sucede en los dos relatos de Coloma. Fedla, en Amores africanos, "era alta y fragil como palmera de la India. Sus cabellos parecían hebras de ébano brillante; sus ojos eran rasgados (...) La boca era pequeña, roja, jugosa (...) El rostro casi

redondo (...) y era su carne del color y la tersura de la almendra tostada", mientras que en Leila, la heroína de Así aman las africanas, se acentúan los rasgos de voluptuosidad: "la cara deliciosa (...) y sus brazos de bronce torneado y las opulencias de su busto a un tiempo poderoso y gentil." Ponderaciones semejantes a la que ya había elaborado Sender para describir a Dayedda en Una hoguera en la noche: "En su continente, la línea dejaba adivinar la pureza escultural, esbelta y mórbida a un tiempo, de una pubertad sana, aromada por el aliento tropical de las palmeras y las brisas yodadas del Mediterráneo." E incluso no falta quien para valorar la belleza del personaje recurra a una lacónica contextualización de castizismo geográfico, cual es el caso de Germán Olivares al referirse a Neima: "-(...) Ésa sí puedo asegurar que es sencillamente hermosa; en la Castellana llamaría la atención." Tan sólo dos personajes rompen un tanto este esquema: Esther, en Luna de Tettauén, y Zohra, en ¡Mektub!. La diferencia con sus compañeras se establece por la edad, no por la belleza, que sigue siendo extremada. Ambas representan la mujer aún joven para ser atractiva pero suficientemente curtida para recubrir su relación amorosa de otras connotaciones. No podía ser de otra manera en ninguno de los dos casos. En el de la judía para justificar su maestría y *savoir faire* en el terreno de la seducción, en el cual, para decepción de su ingenuo amante, resulta consumada veterana: "Las voluptuosidades de Esther le habían sorbido el seso (...)/ La sabia judía no se contentaba con esgrimir hechizos de mujer oriental en sus entrevistas, sino que los alternaba con matices europeos, con detalles de la civilización de Occidente, para hacer más fuertes los lazos que sujetaban al imaginativo oficial."<sup>190</sup> En tanto que Zohra, dada su dimensión simbólica, guarda gran parte del alma de Marruecos en su interior, en cierta medida casi responde a una encarnación de su ser nacional. Tan intrincado carácter no se hubiera avenido bien con la forma de una candorosa jovencita: "No sabes qué extraña mujer es [confiesa Santiago a su ayudante]: Bella, misteriosa, fatalista, supersticiosa, risueña, triste y, sobre todo, desconocida, siempre desconocida aunque vivas con ella una eternidad. Tiene el encanto del disfraz y cuanto más la miras, más diversa la hallas. Varía con el sol, con la luna, con la luz, como el río, como el mar, como el paisaje, como la naturaleza toda,

que no tiene dos horas iguales. Es astuta, ingenua, pasional, desdeñosa. Tiene los siete pecados y las siete virtudes."<sup>191</sup>

Tales atributos se complementan en algunas ocasiones con la distinción de origen o con una situación económica y social elevada, aunque ello no se haga cuestión determinante y se encuentre en función de la trama argumental. Lo que sí se convierte en rasgo generalizado es la absoluta pasión con la que viven el amor. Por el hombre a quien quieren se muestran capaces de morir, como Nura en ¡Kelb rumi!; a afrontar un incierto futuro, como la Aixa de Luna de Tettauén; a prestarse a mantener amores indeseados, cual la protagonista de Aixa; a sufrir escarnio y ostracismo, como Zohra en ¡Mektub!; o a desarraigarse de su entorno, como sucede con la mayoría de los personajes femeninos de estas novelas. Según dicen algunas de ellas, tan fuerte propensión hacia el fuego amoroso es consustancial a la mujer de aquellas latitudes:

"-(...) Nosotras amamos con todo el ardor de que tienen fama las mujeres africanas"  
(Neima, la sultana de Alcazarquivir, pág 253)<sup>192</sup>

Tal vez, el más acabado ejemplo de esta proclividad al sacrificio lo encontremos en Leila, resuelta a perder su libertad y aceptar la condición de esclava, en un relato ya sintomático de estas actitudes desde su mismo título: Así aman las africanas.

Otra forma bastante frecuente de devoción al amado viene dada por la renuncia a sus propias creencias y la asunción de las de éste. Una suerte de iluminación mental va esclareciendo el entendimiento de la heroína según el proceso de enamoramiento va tomando consistencia entre sus sentimientos. El personaje de Neima, en Neima, la sultana de Alcazarquivir, resulta paradigmático en lo que se refiere a estas transformaciones. La protagonista va experimentando una progresiva evolución de sus concepciones, que habrá de llevarla desde su originario ser de mora musulmana hasta la completa pérdida de sus señas de identidad y un abrazar los credos ideológicos definidores de su pareja. En un principio sólo es una atracción por lo más externo: "¡Oh, si yo pudiera vestir como las cristianas! Esas mujeres deben ser [el error léxico es del autor] felices: van por todas partes con la cara

descubierta, del brazo de sus maridos, sin tener que repartir su cariño con ninguna otra mujer; nosotras, en cambio, estamos condenadas a ir siempre solas, a ver cómo otra u otras con el mismo derecho nos lo disputan."<sup>193</sup> Más tarde, comienza a manifestar la censura de sus compatriotas por su belicosa conducta entre sí mismos y contra los españoles, que ella va considerando consecuencia del atraso de su pueblo: "-(...) Ahora es cuando me doy verdadera cuenta de la superioridad de los unos e inferioridad de los otros."<sup>194</sup> Al final no sólo renegará de su religión y abrazará el cristianismo, sino que hará ruegos para que sus más allegados familiares sigan sus pasos: "Neima no cesaba de orar y pedir a la Santísima Virgen la conversión de su madre."<sup>195</sup> Su acceso a esta nueva vida de felicidad no hubiera existido sin el feliz conocimiento del capitán Germán Olivares, que le ha abierto todo este panorama de felicidad:

"-Sin tí -le decía- mi vida se hubiera deslizado como la de mis amigas, como la de otras muchas moras, cuya felicidad consiste en la ignorancia, siendo incapaces de comprender la satisfacción que lo grande, lo hermoso y lo bello producen en el alma."  
(Pág. 278).

Idéntica mudanza, aunque expuesta con menos detalle, conformará a otras dos protagonistas posteriores: Fedla, en Amores africanos, y Yamina, en la novela que toma su nombre como título, pues esta última, aunque española y cristiana por su origen, hay que considerarla marroquí y musulmana por su evolución y cultura. Tales personajes no sólo permiten concluir el relato amoroso con un final feliz, sino que también, y esto tal vez sea lo más importante desde una perspectiva global, dan pie para que el lector pueda extraer una moraleja ya sabida, aunque ahora enfocada desde un ángulo distinto: el imponderado beneficio que para Marruecos -y las marroquíes, en este caso- supuso la presencia del ejército español en aquellas tierras.

La heroína de estas novelas, a tenor de lo visto, se elabora casi con un único molde caracterológico, al que, sólo en contadas ocasiones, algún requiebro de la trama agrega una nota de originalidad. Un ligero retoque, por ejemplo, confiere a la protagonista de Aixa la

función de traidora; sin embargo, en sustancia, esto no la transforma en un personaje muy distinto de los demás. Como tampoco modifica a Zohra, en ¡Mektub!, aunque su figura aparezca envuelta en una atmósfera onírica y simbólica. Menos similitudes con la fórmula habitual guarda Axuxa, la joven esposa de Abdala, en La pared de tela de araña, pues su proceso viene a ser inverso al general: Axuxa pasa del enamoramiento inicial, a la posterior desilusión y al odio final hacia su marido: "Maldecía a su vez al viejo, causante de todas sus desgracias. A nadie guardaba rencor, contra nadie se rebelaba. ¡Sólo le odiaba a él! (...) Él, sólo Abdala era responsable de las desgracias que la ocurrieran. Le aborrecía, despreciaba su impotencia, renegaba de su amor estúpido que la sacó de la alegría y de la tranquilidad", (pág. 297). Aunque, como ya ha quedado señalado, las peculiaridades de este relato lo alejan un tanto de los restantes.

Por otro lado, desde un criterio historiográfico de esta materia novelesca, este modelo femenino no dista mucho del que ya habían dado a conocer los escritores de relatos por entregas más de medio siglo antes: la misma juventud, la misma belleza, la misma ardorosa pasión, la misma predisposición al sacrificio por el amado, en esencia, todo igual. La única novedad la proporciona un mayor cuidado por lo circunstancial. Por ejemplo, las narraciones de esta época han resuelto una de las cuestiones argumentales que atentaba contra la verosimilitud de las historias contadas en aquellos viejos novelones, cual era la perfecta comunicación entre los enamorados, aun perteneciendo cada uno a diferente comunidad lingüística y sin mencionar en ningún momento que alguno de ellos pudiera conocer el idioma del otro. Este problema que, según vimos en capítulo precedente, ya había sido sorteado con habilidad por Galdós en sus Episodios marroquíes haciendo recaer el protagonismo femenino en una judía sefardita, encuentra solución en estos relatos dotando a uno de los dos personajes de una más o menos aceptable competencia en la lengua del otro. A veces resulta lógico y se adecúa con justeza a las características de la criatura de ficción. Se antoja del todo creíble y consecuente que el capitán Santiago, el protagonista de ¡Mektub!, hombre apasionado y embebido en las costumbres y cultura de Marruecos, hable árabe o chelha, el dialecto de la



zona norte del país. Tampoco puede parecer extraño que lo domine Alberto, el oficial médico de ¡Kelm rumi!, teniendo en cuenta los años que ha pasado en estas tierras al frente de un hospitalillo indígena. Incluso puede considerarse obvio que Yamina, de origen español, pueda comprender y expresarse en la lengua de su amado, como también entra dentro de lo verosímil que le sea familiar a Esther, una judía tetuaní cuyo origen puede ser sefardita y haberlo conservado por tradición familiar. Sin embargo, este conocimiento del español ya comienza a hacerse algo más inadecuado para el personaje de Aixa, la de Luna de Tettauen, aunque aún se mantenga dentro de lo posible, dado que es un conocimiento rudimentario: "le contestaba en español también, en un español desarticulado e incompleto, donde los verbos estaban siempre en infinitivo", (pág. 101). Y mucho más discutible cuando con absoluta fluidez lo emplea otra de las Aixas, la de Aixa, Dayedda o Neima, pues para las tres parece ser éste su primer contacto con españoles y su ambiente social y familiar no se describe como muy propicio para que hayan podido adquirir suficientes nociones de la lengua de los militares con quienes se relacionan. Claro que tales deslices parecen insignificantes al lado del que se produce en Amores africanos, donde Coloma hace recaer el mayor peso de la fábula apoyándose en la falsa personalidad que adopta su protagonista, el teniente médico César, que, merced a su dominio del árabe, es capaz de hacerse pasar por un santón musulmán sin que ninguno de sus interlocutores nativos de esta lengua aprecie la menor impureza en el habla del español. ¡Ya debían de ser sólidos y profundos sus conocimientos!

A pesar de la importancia que para el entramado argumental tiene la presencia de estas protagonistas, su personalidad no agota el retrato novelesco de Marruecos, en cuya configuración cooperan también otros variados elementos. Con frecuencia, en casi todos los relatos, se destaca la figura de algún moro sobre el que se hacen descansar las virtudes y defectos de este pueblo, lo que tampoco excluye que a veces estas funciones se repartan entre más de un personaje. Tal sucede, por ejemplo, en La pared de tela de araña, una de las fabulaciones donde la interiorización en el carácter del nativo resulta más acusada, como ya quedó señalado en alguna crítica de primera hora:

"Pasa el moro por las páginas de la novela como hombre y no como guerrero: el autor penetra en la intimidad de su vida y sus sentimientos; trabaja con lo que hay en él de materia humana, procurando crearlo en toda su integridad de carne y hueso."<sup>196</sup>

La radical dicotomía, a la que ya hice alusión antes, en el ser del marroquí se evidencia en el distinto tratamiento de algunos de los personajes. Mientras que Abdala-ba-El-Medí, el anciano tetuaní que desposa a la joven Axuxa, encarna cuanto de noble y virtuoso puede hallarse en el alma de la raza árabe y en la religión musulmana, Abd-el-Jálak, el montañés que se hace cargo de mantener cautiva a Axuxa, encarna la viva estampa del beréber grosero e inculto. Bifurcación de caracteres que Borrás, por los motivos ya señalados, se esfuerza en subrayar y que alcanza a todos los ámbitos de cada uno de los personajes, desde los opuestos modos de comportamiento hasta la vivienda e incluso la propia constitución física:

"La casa del arsa era rica. Pertenece a un hadari (moro de ciudad). Era un hombre viejo, de presencia solemne, de barba blanca, espesa y de la calidad de la lana (...) El hadari era alegre, risueño, generoso (...) Era poeta, como todos los tolb (moros instruidos). Por la tarde y muchas noches, las de luna blanca, sonaban en su casa músicas y risas. Los vecinos le envidiaban (...) Aquel viejo jubiloso, tan joven de espíritu", (pp. 4-5).

"La dar (casa) de Abd-el-Jálak no se veía desde ninguna parte (...) Su casa era un agujero en el corazón de una cantera (...)/ Jálak era berebere. Corpulento, forzado, tenía la resistencia de la zorra y la agilidad de la ardilla de su montaña. Su carne parecía acecinada. Estaba seco (...) No había salido jamás de su dxora. Toda su vida se encerraba en aquel pedazo de tierra hostil, que no producía apenas para la vida. La aldea era el mundo. Ello había desarrollado un sentimiento de independencia feroz en El Jálak (...) Más que la aldea, amaba su cubil (...) El pelo lo tenía en cabellera de mujer recogido en guettaya, trenzas y melena. Un aro de plata bajaba de su oreja. La cabellera peinada así, y el pendiente, lejos de afeminarle, le daban un aspecto feroz.

Amo de su dar, cuidándole todo el día, dispuesto a matar al que se acercase, al anochecer se acostaba satisfecho apuntando la puerta (...)”, (pp. 217-218).

Esta absoluta escisión de caracteres que plantea el relato de Borrás resulta más bien insólita en esta novelística, pues cualquier moro que con algún protagonismo asoma por sus páginas es fruto de una mezcla de los dos anteriores. Al igual que veíamos en el caso de las heroínas, unos perfiles concretos fijan el estereotipo, que *mutatis mutandis* se adapta a la circunstancia de cada fábula con una serie de rasgos secundarios. Por ejemplo, Selam el Mehdy, el enamorado captor de la española María del Carmen en Cárcel de seda, es presentado en los siguientes términos:

”Bandido, el más temeroso [error léxico atribuible al autor o a errata, pues debiera decir “temible”] del país (...) Fuerte como un señor feudal en sus montañas, varias veces bajó al llano para realizar, casi ante los propios ojos de los oficiales y soldados españoles, hazañas aún más atrevidas que la del secuestro de María del Carmen, y las cuales siempre, siempre, quedaban sin castigo./ Un ejército entero se había movilizadado en varias ocasiones para darle caza. Imposible. *Taleb* por su saber, *sherif* por su nacimiento, respetado en todo el contorno, en todo el contorno obedecido con una adhesión inquebrantable y supersticiosa, luchar contra él era luchar contra un sultán verdadero. El propio sultán, convencido de su impotencia para reducirlo, le había abandonado aquellos parajes, en los cuales era dueño único.” (Pág. 67).

Esta imagen de orgullo y altivez, gallardía y fuerza, poder e independencia personal, ferocidad y dulzura a la vez, que recubre a El Mehdy viene a coincidir sin apenas diferencias con la que caracteriza a Abdala, no la criatura de Tomás Borrás, sino una de las que Jesús R. Coloma crea en Amores africanos, que en esto de los antropónimos, según se va viendo, no se antojan muy originales estos novelistas. La escasa distancia que entre ambos se establece no va más allá de lo que impone la edad. En tanto que la juventud convierte a aquél en un donjuán moruno, la madurez de éste lo relega a la función de padre de la enamorada, pues en todo lo demás sus retratos se antojan casi parejos:

"Entre dos de estas columnas se enmarca armoniosamente una majestuosa figura: un moro elegante, ricamente vestido con chilaba de seda (...), y con un turbante immaculado, debajo del cual aparece un rostro que cautiva e impone. La piel morena y tersa, los labios gruesos, la nariz perfecta. Hasta mitad del pecho descende una barba de hilos de plata, cuidada con femenina coquetería. A los ojos (...) se asoma el alma berberisca e indómita de los descendientes de Almanzor (...) Abdala es de raza mora; de ahí su arrogancia y noble majestad." (Páginas 132-133).

Imagen que se completa con la descripción moral e intelectual aportada por Myriam:

"-Él es noble, severo, de energías viriles. Es hondamente religioso, pero a lo musulmán; pocos hay en Marruecos tan practicantes como él (...) Odia a los enemigos de su religión y de su raza con todo el rencor que el alcorán [con minúscula en el original] infunde (...)/ No es cruel, pero sí inflexible; cuando se trata de su ley, de su religión o de lo que él estima justo, no le detienen sentimientos de humanidad ni de ternura." (Pág. 155).

Dentro de este molde, tras el que no se hace difícil imaginar la semblanza -al menos con los rasgos que fueron conocidos en España- de caudillos marroquíes auténticos como el denominado Roghi o el Raisuni, caben los restantes jefes marroquíes de factura literaria: el menos perfilado y en apariencia más burdo Mohamed Abd-el-Mulek de Pasión de moro, el inteligente y cauteloso sherif Kadur Amar Mohatar en ¡Kelb rumi! o Abd-el Selam en Mohammed, personajes todos ellos que, en cierta medida, aúnan la grandeza y la miseria de su raza y su cultura. No falta tampoco la imagen degradada de éstos, aquéllos en los que sólo se enfoca su semblante más grosero, lo que no son más que crueles bandoleros o facinerosos desprovistos de cualquier rasgo de honorabilidad: Bujarrai y Maimón, en Neima, la sultana de Alcazarquivir, o ese cabecilla degenerado en vulgar matón que aparenta ser El Kandi, en Luna de Tettauen. Incluso el caudillo marroquí por excelencia, el propio Abd el Krim, hace una fugaz aparición en el relato de Ruiz Albéniz<sup>197</sup>, y a través de sus lúcidas y premonitorias

palabras -no exentas de cierta doblez- se atisba una actitud y un carácter en algún sentido semejante al de aquellos personajes sin referente real.

Si en las novelas del capítulo precedente veíamos que la presencia del nativo quedaba reducida a la mera figura de feroz guerrero, en éstas -con las únicas excepciones de Allá en el Rif..., que sigue las mismas pautas de aquéllas, y de Por encima del odio, en la que ni existe tal figura- se amplía el panorama, aportando también un retrato, en ocasiones minucioso, de los marroquíes como colectividad, de su entidad cultural y religiosa, de su vivir y sentir cotidianos, de sus costumbres y ritos. Al tratarse de relatos donde lo bélico no ocupa un primer plano, tampoco el perfil del moro en su faceta de combatiente alcanza lugar predominante, lo que no impide que cuando se le encuadra desde este ángulo siga manteniendo las mismas características ya conocidas, tanto de empeño en la lucha, como de ensañamiento con las víctimas españolas. Esto se hace evidente en varias de estas narraciones, pero sobre todo en los despiadados y salvajes rifeños que trazan Mohammed o ¡Kelb rumi!, donde la guerra está más presente y abundan las escenas de brutalidad, semejantes a las que poblaban la novela de la Legión:

"Allí estaba el cadáver, desnudo, de la pobre cantinera. ¡La habían cercenado los pechos! ¡Tenía entre los dientes un despojo masculino!" (¡Kelb rumi!, pág. 215).

Sin embargo, incluso este aspecto de la ferocidad rifeña, y marroquí en general, cobra una dimensión más global, se encuadra en su ser cultural y antropológico. Por ejemplo, en la misma fábula de Ruiz Albeniz, se explica el porqué de algunas conductas en apariencia sólo achacables a primitivo salvajismo, cual la mutilación de los enemigos caídos, a la que ya aludí en las páginas dedicadas a la campaña del siglo anterior:

"-No juzgues mal por lo que ves [advierte el sherif Kadur Amar Mohatar al protagonista]. Crees que es saña, cueldad, eso que te repugna, y no es sino fanatismo, ignorancia. En estas tierras aún se cree que al enemigo no lo libera de nuestra persecución ni la muerte. Aunque estos cadáveres no fuesen de cristianos, aunque fueran de creyentes, se les habría mutilado lo mismo. Dice nuestra ley que el día de

la resurrección todas las almas de los fieles habrán de venir a la Tierra a buscar sus cuerpos, y con ellos se presentarán ante el juicio del que todo lo puede; pero no será admitido a la presencia de Dios quien llegue con un cuerpo incompleto, siquiera no le falte sino un diente. Para condenarle a esta extrema pena, al odiado enemigo se le mutila y se esparcen sus restos, con el fin de que nunca acierte a reunirlos." (Pág. 218).

También encuentran su justa explicación otros comportamientos de semejante índole, cual el de rematar a los heridos españoles: "-(...) El rifeño no perdona, es obligación y honor entre nosotros rematar al enemigo herido", (pág. 196). O el de hacer lo propio con los suyos en vez de acarrearlos con el resto de sus columnas. Primero, por la casi imposibilidad física de hacerlo, por el retraso que ocasionan a quienes deben moverse con rapidez<sup>198</sup>; después, por lo rudimentario de sus medios sanitarios, que no aseguran la curación<sup>199</sup>; y, finalmente, porque sus creencias religiosas propician una abulia ante el destino, ante lo que "está escrito"<sup>200</sup>. Por no mencionar que estas mismas creencias aseguran el paraíso a los caídos en combate. Lo mismo podría decirse de su aireada proclividad para hacer la guerra, que si vista desde fuera parecer innato instinto belicoso, según se refleja, por ejemplo, en Yamina<sup>201</sup>, cuando se profundiza un poco más se comprende esta necesidad de estar preparado para la defensa o el ataque, cuyas raíces se hunden en la consuetudinaria tradición prescrita en la ley coránica de saldar las deudas de sangre, de considerar la venganza como habitual pauta de justicia y honor. Así lo señala uno de los oficiales españoles en Luna de Tettauen:

"-(...) Estamos en el país de las *deudas de sangre* que duran siglos... y que aquí, 'el que la hace, la paga", (pág. 69).

Tradición tan arraigada que causa serios problemas al capitán Olivares, en Neima la sultana de Alcazarquivir, cuando intenta reconciliar a dos cabecillas rivales:

"No era tan fácil el arreglo como había creído al principio; cobrando y pagando esta deuda de sangre perdieron la vida cuarenta hombres de ambas familias, y los que sucumbirían si no se llegaba a un arreglo", (pág. 18).

Teniendo en cuenta la elevada ponderación que los personajes femeninos alcanzan en estas novelas, casi todas las aquí mencionadas ofrecen un menudeo de datos e informaciones sobre la situación y el papel social de la mujer en Marruecos, que, a juzgar por su reflejo literario, parece poco envidiable. Ya desde su nacimiento son consideradas hijas de segunda categoría: "Entre la familia reinaba sincera alegría. Si el nacido hubiera sido mujer, no fuera tan grande el regocijo; antes hubieran tenido el suceso por desgracia."<sup>202</sup> Consideración que continúa durante su etapa de aprendizaje: "-(...) Aquí no se educa, ni se instruye a la mujer, y cuanto hay de amable en ella es instintivo, nativo."<sup>203</sup> Una vez que llegan a la edad en que pueden ser desposadas aportan, mediante la dote que entrega el marido, la única satisfacción al seno familiar. A partir de ahí su suerte se bifurca según procedan de un medio urbano o rural. A las primeras el destino les reserva la pasividad y el encierro hogareño, balsamizado en parte por su desahogo en las azoteas: "Las azoteas son el mundo de las mujeres, una ciudad superpuesta a la otra, el recinto donde únicamente ellas son dueñas de sí, su casino, el campo de sus juegos."<sup>204</sup> Y sólo parcialmente roto en ocasiones por esporádicas salidas de casa, velado su rostro -tradicción que deriva de la superstición, según se dice en ¡Mektub!<sup>205</sup>-, para visitarse entre ellas: "Eran dos moras muy tapadas que tal vez regresasen de las visitas que suelen hacerse unas a otras, único entretenimiento de estas pobres recluidas."<sup>206</sup> La existencia depara mayores grados de dureza para las que viven en el campo, pues al aislamiento de las de ciudad unen los rigores de un animalizado trabajo, penurias que sintetiza una de las mujeres marroquíes en Yamina:

"-(...) A nosotras, aquí, ya sabes lo que nos espera. Somos flores de un día, a las que el marido sustituye apenas deshojadas por otras más lozanas, quedando relegadas a ejecutar las más rudas faenas del campo. Llega en este país a tal extremo el desprecio

a nuestro sexo, que no es raro, sino muy frecuente, ver a una mora arrastrando un arado, ayuntada con una vaca o un borrico." (Pág. 87)<sup>207</sup>.

A cambio, la mujer muestra sumisión y fidelidad absoluta al marido e incluso a las férreas tradiciones religiosas que impiden su relación con infieles<sup>208</sup>. En este sentido, el asesinato de Mohammed por la celosa Fátima en Mohammed constituye una de las escasas manifestaciones de rebeldía, atenuada, no obstante, por el origen español del marido. Asunto, este de la mezcla de razas y credos que en ese relato ni siquiera se apunta, pero que en otros constituye el insalvable obstáculo que frustra la relación. De ahí que, desde una lectura atenta al estricto trato personal entre los amantes, la mayor parte de estas fábulas narren una transgresión de los inflexibles preceptos musulmanes, y de ahí también que los relatos más consecuentes, y con una mayor voluntad por enraizarse en la atmósfera marroquí, terminen en tragedia para los que se han atrevido a contravenir la ley. Así lo atestiguan Una hoguera en la noche, Luna de Tettauen, ¡Kelb rumi! o ¡Mektub!, opuestos a aquellos otros que optan por un final feliz, tal vez más asequible al gusto del lector pero de menor coherencia con las coordenadas raciales, religiosas y culturales en las que se enmarca la historia de amor.

La presencia del judío, la otra raza que cohabita con el moro en el norte de Marruecos es, al igual que sucedía en las novelas sobre la campaña del siglo anterior, más bien escasa y su caracterización no ha experimentado apenas variación. Siguen siendo ciudadanos de segunda, cuya vecindad, aunque tolerada, no parece despertar ni siquiera mediano entusiasmo entre la mayoritaria población musulmana. Sin duda el desmedido apego del judío por el dinero y su exiguo escrúpulo en la actividad comercial<sup>209</sup> no resulta ajeno a esta peyorativa consideración, que también comparten los narradores y personajes cristianos de estas narraciones. Al efecto, Sender nos ofrece uno de los ejemplos más ilustrativos al comienzo de Una hoguera en la noche, cuando un capitán español humilla a un comerciante judío arrojándole una moneda al suelo como pago de la mercancía que ha comprado<sup>210</sup>. Un sentimiento recíproco, si reparamos en la hebrea Esther de Luna de Tettauen, cuyo adúltero comportamiento deviene paradigma del soterrado enfrentamiento entre ambas culturas:



"-(...) Esther es una hebrea orgullosa de los grandes destinos de su pueblo, y Amín es moro. Amín no puede olvidar que es *el señor*. Y ella le odia con toda su alma, como reacción natural de pueblo despreciado... Yo creo que esto tiene más poder en ella que su mismo temperamento, y que es la verdadera causa de todos sus devaneos. ¡Son devaneos de odio y de destrucción!" (Pág. 160).

Otro buen número de elementos ambientales ayudan a completar la imaginería sobre el mundo marroquí. Uno de los más destacados lo constituye el del culto islámico, enfocado desde los ritos externos más llamativos para la mentalidad occidental, como la celebración del Ramadán, costumbre que se explica con detalle en ¡Mektub!<sup>211</sup> y más someramente en Aixa y Cárcel de seda<sup>212</sup>; la forma en que se llevan a cabo las ceremonias nupciales, de las que da detallada cuenta Luna de Tettauen<sup>213</sup>; o los ritos de diferentes cofradías, entre los que sobresale -por la reiteración en varios relatos-, la de los *hamachas* -también denominados *hadmachas* o *jamachas*, según el texto- consistente en una procesión en la que los penitentes portan pequeñas hachas con las que se hacen cortes en sus rasurados cráneos, descrita en Aixa<sup>214</sup> y en Luna de Tettauen<sup>215</sup>, y citada de pasada en Nejma, la sultana de Alcazarquivir<sup>216</sup>.

Junto a estos acontecimientos mayores aparecen otra serie de detalles menores orientados casi siempre a vituperar la religión musulmana, oponiéndola al virtuosismo cristiano y mostrando cuanto de primitivo y fanático hay en aquella. Un síntoma más de lo degradado de esta civilización, como bien sintetiza Amores africanos:

"Y es que aquella civilización que brilló un momento llevaba los gérmenes de la putrefacción en su misma constitución interna, en su religión absurda, en su organización social y política." (Páginas 129-130).

No menos censurable resulta la idea y materialización de la justicia coránica, que más se asemeja a una cruel venganza, habida cuenta de la extrema brutalidad que la caracteriza, y es que, así lo asegura un oficial español en Luna de Tettauen: "-(...) Aquí se aplica todavía la ley del Talión en toda su pureza: 'Ojo por ojo, diente por diente.'" <sup>217</sup> Claro que su reflejo

aún resulta pálido al lado del mantenimiento de prácticas tan abominables como la esclavitud, presente sobre todo en los dos relatos de Jesús R. Coloma y en el de Fermín Requena.

No quedaría completa la imagen de este Marruecos literaturizado sin las múltiples pinceladas de pintoresquismo costumbrista que asoman por estas novelas. Desde las fiestas en honor del amigo, como el correr de la pólvora, el "*bab el barud* de los árabes"<sup>218</sup>, hasta el protocolo de las comida, la forma de hacer el té o la de preservarse contra el mal de ojo mediante la mano de Fatma. Sin olvidar la animación de los zocos, no solo lugar de transacciones e intercambios de mercaderías, sino centro aglutinador de la vida social y política:

"El zoco, con su apariencia comercial, con su aspecto de mercado español al aire libre, es el lugar donde se forjan todas las rebeldías, ya contra el sultán, ya contra las naciones protectoras o bien para combatir unas cabilas contra otras." (*Yamina*, pág. 288).

Y en el zoco, o en sus inmediaciones, surgen los contadores de cuentos o los encantadores de serpientes, que configuran la imagen de animación y folklore de lo más externo y llamativo que los españoles ven en estas tierras, como dice Francisco Camba: "Una estampa de tiempos remotos, cobrando vida por milagro (...) resucitar la dulce antigüedad a tan corta distancia de nuestro mundo ligero."<sup>219</sup> Estampa que se completa con algunos otros detalles reveladores de cierta idealización, como el hermanamiento del pueblo árabe con la poesía que sugiere Jesús R. Coloma en sus novelas<sup>220</sup>, reflejos que contrastan con el sesgo de fanatismo religioso y actitudes primitivas y salvajes que, en especial el propio Coloma, han imprimido al moro en esta novelística.

Esta misma percepción de lo obvio marca la pauta en cuanto al tratamiento del espacio. A pesar de la importancia de lo marroquí en estas novelas, este parámetro apenas juega baza de importancia en el entramado de ficción, quedando limitado casi en exclusiva a la recreación más o menos detallista de los lugares referenciales. Aparte de las repetidas alusiones, ya antes mencionadas, a las terrazas como demarcación propia o espacio de libertad

-de relación amorosa ilícita en este caso- de la mujer autóctona y de la radical bifurcación que algunos relatos -sobre todo La pared de tela de araña- establecen entre el medio urbano, caracterizado como civilizado y culto, y el rural, descrito como bárbaro y salvaje, lo demás es ausencia total de cualquier dimensión simbólica o connotativa. El espacio sirve de escenario para el conflicto pero, a diferencia de los aspectos raciales, religiosos o culturales, toma escasa parte en su desarrollo o desenlace.

Más que de espacio, como coordenada de la construcción narrativa, en estos relatos habría que hablar de lugar, como datación topográfica de las ciudades y pueblos marroquíes, como descripción de una estructura urbanística y social. Desde este punto de vista, se hace habitual el menudeo de datos sobre historia, ambientes, usos y costumbres de la población, que configura el marco referencial en que se mueven los personajes y que, a modo de sucinta guía de viajes, permite al lector hacerse idea de un contexto por entonces remoto. Son notables, por ejemplo, las elaboradas recreaciones de Beinat y Tafilal en Aixa, que permiten ver las diferencias de toda índole entre un núcleo urbano amplio como el primero y un pequeño pueblo montañoso como el segundo, los contrastes entre las zonas musulmana, hebrea y europea o los escasos recursos que se ofrecen a los españoles para combatir el tedio en Beinat. Igual puede decirse de la por aquellos días poco conocida población de Xauen, que llama la atención de los narradores por el primitivismo de sus construcciones y la actitud silenciosa y recóndita de sus ciudadanos, apreciable en La pared de tela de araña y más someramente en Amores Africanos. Por no hablar de Tetuán, que, en su superior rango de capital del Protectorado, da muestras de una diversidad ambiental mucho mayor. Lo común es que todos estos lugares, al igual que sucede con el conjunto del universo marroquí, estén enfocados con una mezcla de fascinación y desprecio o basculen hacia uno u otro polo. Fascinación por lo que tienen de panorama insólito, de hallazgo exótico para los ojos del extranjero imbuído de orientalismo libresco; algo de lo que no escapa ni el Sender juvenil, que en Una hoguera en la noche hace deambular a Ojeda por un Tetuán más en consonancia,

según él mismo indica, con la imagería de cualquier relato de Las mil y una noches que tomado de un natural que por aquellos días aún era ajeno a la experiencia del escritor:

"Llegó a un paraje donde la soledad y la tristeza se habían dado perenne cita. La calle se abría un poco para dejar ver un trozo de cielo azul (...) Poco después distinguía la dulzura monótona de una música de *guembri* (...) Unos pasos más allá observó, por el pequeño espacio de una puerta entreabierta, una fantástica perspectiva de narración oriental que él había adivinado quizá entre las páginas de Las mil y una noches." (Pág. 88)<sup>221</sup>.

Y desprecio por cuanto los tradicionales prejuicios religiosos, raciales y culturales hacia lo árabe y musulmán no permiten al español apreciar lo que ve en su justa dimensión, sino siempre estableciendo la comparación con lo que le es propio y considera superior. Del todo ilustrativa resulta, al respecto, la descripción de Xauen que Jesús R. Coloma lleva a cabo en Amores africanos, donde estos aporismos enturbian un justiprecio de la belleza del lugar, que, sin embargo, también se puede entrever:

"(...) Mientras Europa ha caminado, los árabes no sólo se han estancado, sino que han retrocedido; su civilización se halla como aletargada en sueño multiseccular./ En pleno sueño medieval dormita aún, como ninguna otra, la capital de Ajmas, Xauen, la ciudad encantada toda quietud e inacción, envuelta en el manto aristocrático de su silencio de templo milenario (...) Perdida la grandeza de sus antecesores en España - Córdoba, Granada, Sevilla, Toledo-, hállase hundida entre la maraña del alcorán, cuyas suras son más impenetrables que la gaba de los montes yebalís./ Parecen iguales todas las ciudades moras; una mirada superficial sólo ve calles angostas y retorcidas, sucias y despobladas; casuchas bajas, recubiertas de polvo y roña (...) Y, sin embargo, cada una de las ciudades del Imperio del Mogreb -si eso es un Imperio y aquéllas tienen categoría de ciudad- es diversa de las demás (...)/ Xauen también posee carácter propio, inconfundible: es, para los moros, 'la ciudad santa', y todo en ella parece respirar quietud de rezo, silencio de plegaria."<sup>222</sup>

Y si el tratamiento del espacio se caracteriza por su simplicidad, tampoco la organización temporal de la historia narrada responde a planteamiento demasiado elaborados. Por costumbre se imponen los más tradicionales patrones, esto es, la anécdota se cuenta como un hecho pasado y va avanzando mediante una linealidad cronológica hasta llegar a su desenlace. O bien se comienza a narrar desde un punto que sirve de referencia presente y luego el relato va encaminándose hacia el futuro, lo que merced al modo epistolar sucede en Allá en el Rif..., donde, atendiendo a la temprana fecha de publicación, esta técnica debió de ajustarse a la propia realidad del acto de escritura, es decir, el autor fue encauzando su obra según el discurrir real de los acontecimientos, de ahí las incoherencias internas que señalaba antes. Este proceso lineal sólo se rompe ocasionalmente con la introducción de alguna analepsis de los protagonistas, vueltas atrás aclaratorias del carácter o la conducta de los personajes en momentos anteriores a los sucesos referidos, y cuya frecuencia e intensidad suele ser la única diferencia entre las diferentes narraciones. Por ejemplo, en Aixa y Luna de Tettauén, dos relatos que según ya he dicho antes mantienen notables similitudes entre sí, sólo hay una anacronía en cada una de ellas. Unas pocas páginas sirven en la primera para orientar sobre la soledad y ausencia de calor familiar que ha padecido el teniente Enríquez durante su infancia y adolescencia, que justifica su comportamiento presente, su un tanto alocada búsqueda de amor. Mientras que en la segunda, un sólo párrafo resulta suficiente para que Rafael Alcántara evoque su suerte pasada y, amparándose en ella, actúe con imprudencia y desdeñe los consejos de Salud, *la Gitana*, que le anticipa los peligros venideros. Esta misma fórmula se emplea también cuando el relato ha comenzado *in media res* en cuanto a la trayectoria del personaje, que no de la historia central que se está narrando; así sucede, por ejemplo, en Pasión de moro y en Cárcel de seda. En ambos casos estos retrocesos temporales dan razón de la presencia de sendas protagonistas en el escenario marroquí. Además, en la novela de Camba explica el motivo por el cual Mohamed el Hossein secuestra a María del Carmen, que no es otro que el conocimiento previo que el moro había tenido de la cristiana durante un viaje pretérito a tierras españolas. Tan escaso artificio en la organización temporal

aún se simplifica más en Neima, la sultana de Alcazarquivir y en Amores africanos, donde la linealidad de la fábula no se quiebra en ningún momento. Sencillez que en el segundo título llega a la franca torpeza, merced al arbitrario y abusivo empleo del presente histórico como anacrónico recurso enfatizador de determinadas escenas, que no sólo revela una obvia y burda manipulación del narrador omnipresente, sino que produce una sensación de fragmentación narrativa que, si en las novelas por entregas podía cumplir la función de crear expectativas al lector, carece de sentido cuando éste dispone de la totalidad del texto. Sirva el siguiente como mero ejemplo de lo que Jesús R. Coloma repite hasta el hartazgo. La escena narra el intento de fuga de Federico, el hermano del protagonista, mientras los personajes que han de ayudarle esperan el resultado de su andanza:

"La noche es oscura como en las temporadas lluviosas (...) El capitán trabaja, concluyendo de cortar los últimos ligamentos de hierro que unen los barrotos (...) Saca el cuerpo y se arroja al vacío (...) Los centinelas han llamado a la guardia; ésta corre detrás del prisionero (...) De pronto una mano, una garra de cóndor, le sujeta el hombro (...) Abdelaziz, Fedla y Myriam [que esperan para ayudarlo] oyen la greguería bullanguera y burlona de los mehasnis, que llegan diciendo al preso.

'-(...) Anda, anda al calabozo que mañana verás lo que te pasa.

'Y con la congoja en el alma y amargores de tuera en el paladar se retiraron los tres espectadores de este drama." (Páginas 287-289).

Dentro de esta generalizada simplicidad, hay, no obstante, algún ejemplo de estructuración temporal certera y ajustada a la fábula referida. Tal sucede con Una hoguera en la noche, donde el aún incipiente narrador Ramón J. Sender deja ver ya un acertado pulso para dosificar el ritmo narrativo mediante la presencia de sucesos y la elipsis de otros. Algo que, a mi entender y en igual sentido se pronunció tiempo atrás Ignacio Martínez de Pisón<sup>223</sup> y con posterioridad otros críticos, se rompe en la posterior edición de 1980 merced al desafortunado insertó de La fotografía de aniversario en el texto original de la Hoguera.

Mayor complejidad en su esquema temporal presentan aquellos relatos en los que la función narradora se desdobra en una multiplicidad de personajes o en los que la historia llega al lector a través de una instancia mediata. Un primer avance con respecto al esquema antes señalado lo ofrece ¡Kelb rumi!, novela que, aun manteniendo una cronología lineal en lo que se refiere a la peripecia de su protagonista, puede considerarse como una larga recuperación del inmediato pasado de Alberto. El comienzo de la narración coincide con la agonía final del personaje y todo lo que el lector va conociendo es la transcripción que de su confesional testimonio en forma de diario va haciendo el médico del asilo para dementes que lo ha atendido en sus últimos momentos. Aunque Ruiz Albéniz no saca excesivo provecho en la explotación de la técnica del relato fenoménico, dado que la única finalidad de lo que Alberto va escribiendo durante su cautiverio es: "Ser como un sedante para el ansia incesante de mi espíritu de hacer algo por España (...) [y] que quizá algún día llegue a ver la luz pública para enseñanza de estultos y corrección de extraviados."<sup>224</sup> Con esta forma de contar tal vez quiera justificar una visión reflexiva y distanciada de las causas que originaron el desastre de Annual. Intento en el que a mi juicio naufraga del todo, en primer lugar porque la mayor parte de las informaciones referentes a la penuria de medios y a la desorganización general en que se encontraba la Comandancia de Melilla en los días previos a la *débâcle* las transmite mediante el estilo directo, los oficiales se lo van comunicando unos a otros<sup>225</sup>. En puridad parece imposible que si estas ideas circulaban entre miembros del ejército sin demasiada responsabilidad en las decisiones militares, el general jefe de la Comandancia las ignorase o no hiciese caso de ellas, claro que, como ya he mencionado antes, una de las intenciones prioritarias de Ruiz Albéniz consiste en hacer recaer la responsabilidad de esta derrota sobre Fernández Silvestre y, desde este punto de vista, los comentarios de los oficiales son coherentes con la voluntad del autor. Por otro lado, resulta bien sabido que la recreación literaria no tiene por que ser fiel deudora de la realidad histórica. Ya no cabe entender, sin embargo, tan coherente, desde la perspectiva de la construcción narrativa, que los personajes inmersos en la tragedia tengan noticia previa de cuál va a ser el lugar de retirada o puedan

hacerse cabal idea de en qué estado se encuentran las tropas y cuál es la disponibilidad para enviar refuerzos, como con absoluta convicción responde un oficial ante la pregunta del protagonista:

"-Pero ¿tú no crees que acudan refuerzos?

'-¿De dónde? Los de vanguardia huyen desesperados hacia Melilla. Primero que se rehagan pasará tiempo, y no lo harán sino muy lejos de aquí. Y luego..., ¿quién ordenará todo esto? (...) ¿Quién se hace cargo de la situación, y, sobre todo, quién nos asegura que lo que ha ocurrido en el este no está ocurriendo en el oeste, que la rebelión de los Beni-Said y M'Talza no ha servido de estímulo a los Beni-Sicar, a los Beni-Bugafar, a los Beni-bu-Ifrur?" (Páginas 132-133).

Y si tales reflexiones, en exceso clarividentes, agrietan la verosimilitud de la fábula, lo que ya termina de resquebrajarla es que el propio Alberto durante su cautiverio, limitado su conocimiento de la situación al reducido campo visual que pueden abarcar sus ojos, tenga criterios para valorar la labor que el ejército español está realizando o, más exactamente, no realizando:

"(...) ¡Cuántas veces, en cuántas noches de insomnio había tratado de buscar justificación a la ausencia de aviones en el cielo rifeño! ¿Cómo -me decía- si España no puede sacar sus soldados de Melilla [¿cómo lo sabe él?], no se decide al menos a castigar al indígena, bombardeando sus zocos, arrasando sus aduarez, quemando sus silos, cazando a sus hombres de guerra?" (Pág. 280).

Desde otro ángulo, el que se ocupa de la historia de amor entre Alberto y Nura, narrar los acontecimientos en forma de suceso ya concluido permite la presencia de algunas indicios que, sin resultar impertinentes -por cuanto el lector desde el comienzo tiene alguna noción de cuál será el desenlace-, van tñiendo la relación entre ambos de un sino trágico, como si Nura supiese de antemano el precio que habrá de pagar por un amor ilícito, contrario a la raza, a la religión y a la cultura; un amor que en su origen ya anticipa su final y en el que de alguna manera se encierra una de las máximas del pensamiento musulmán, el *estaba escrito*:



"- Mira. Esa espuma que forma la clara del huevo, y que se extiende y cubre casi toda el agua, es mi destino; es la pasión que me quema. La yema del huevo, ¿no la ves hundirse lenta, caminar hacia el fondo, pero sin desprenderse del todo de la espuma que flota en la superficie...? Es la muerte. Mi amor me llevará a la muerte."<sup>226</sup>

Tanto La pared de tela de araña como ¡Mektub! alcanzan grados de elaboración superiores a los de la novela de Ruiz Albéniz en cuanto a la coordenada temporal y a la estructura se refiere. El primero de estos relatos comienza *in media res* y la acción presente va alternando con vueltas al pasado explicativas de lo sucedido a los dos personajes centrales Abdala y Axuxa durante su breve vida en común, cuya azarosa relación conoce el lector por boca de un narrador testigo, un español vecino y amigo de Abdala, a quien a su vez se la va contando el palafranero del protagonista durante el viaje que ambos emprenden para intentar recabar noticia sobre el paradero de Axuxa. Esta estructura alternante de momentos pretéritos y presentes, que se mantiene casi a lo largo de todo el texto, aún se complica con la presencia de algunas otras analepsis que refieren brevemente episodios ocurridos a los personajes en tiempo anterior al de la historia narrada, que puede considerarse desde el enamoramiento de Abdala hasta su separación final, episodios como la participación del protagonista en la campaña contra los españoles en el siglo anterior o los que dan cuenta de los primeros años de matrimonio de Yamna y Abd-el Jalak, dos personajes secundarios. Contribuye también a crear la sensación de fábula fragmentada la presencia de un segundo narrador, Abraham Yahuda, otro personaje secundario a quien se encomienda la localización de Axuxa durante su estancia entre los montañeses, y que conduce la narración durante más de cuarenta páginas, aquellas en las que no está presente el español amigo de Abdala.

Camino distinto sigue ¡Mektub!. Aquí la organización temporal va asociada a la presencia de dos voces narradoras distintas. Un primer narrador, impersonal, cuenta la llegada del capitán Sandoval a la posición en la que debe sustituir al malogrado Santiago, su predecesor en el mando. Luego, el teniente Alarcón refiere a su nuevo superior la peripecia acaecida al capitán Santiago en una larga analepsis de más de doscientas páginas, el asunto central del

entramado novelesco. Al final, el relato vuelve al presente y la voz impersonal retoma la narración para dar cuenta de cómo Sandoval se dispone a seguir pasos semejantes a los que anduvo Santiago, cerrando así una estructura circular que refuerza la dimensión simbólica de esta historia. Además, tanto la parte narrada en tercera persona como la de Alarcón, queda frecuentemente interrumpida para dar paso a relatos parentéticos, breves fábulas o anécdotas de muy variada índole -la mayoría también con un componente simbólico- que detienen el fluir temporal y con las que se quiere dar una imagen más amplia del carácter marroquí<sup>227</sup>.

En ambas novelas se plantea una seria objeción en cuanto a la forma elegida para transmitir la historia. Confiar el discurso a un narrador testigo conlleva una visión restringida a lo que este personaje pueda conocer o a lo que terceros le puedan contar y esta opción no parece la más adecuada para dar cuenta de la intimidad de los amantes o de sus recónditos sentimientos, como, por ejemplo, sucede en La pared de tela de araña, donde habría que suponer que el palafranero de Abdala -que, no debe olvidarse, es quien informa al español que lo relata- conoce hasta el más hondo sentir de su señor:

"Sentía por Axuxa ternura y deseo de someterla a su poder. Cuando estaba allí ella, su terror a disgustarla y apartarla de sí con una violencia habían hecho que contuviese en silencio sus instintos." (Pág. 112).

Pero también conoce el pensamiento de Axuxa, lo que aún resulta más improbable dada la inexistente relación con ella:

"Había pensado aprovechar el incidente de Shalum para excitar los celos de su esposo y mortificarle. Ofendida cada vez más por su desdén; en el acrecentamiento de su hambre sexual y de su curiosidad no saciada (...) no sabía qué hacer para que Abdala fuese con ella menos afectuoso y más apasionado (...) Empezaba a nacer en ella, por Abdala, odio y desprecio." (Páginas 91-92).

Y lo que desde luego ya resulta de todo punto inverosímil es que este criado haya podido acceder a las intimidades de dormitorio entre ambos:

"La noche tercera puso regalos a los pies de la criatura (...) Axuxa no hizo aprecio (...) Abdala la acarició más (...) Axuxa ni se resistió ni acompañó las caricias, pasiva como un ser sin resortes. Únicamente en la oscuridad silenciosa de luego, sigilosa y reptante, alcanzó desde su colchoneta el alto sitio de su marido y le despertó con sobresalto al encontrar entre sus brazos la forma tibia, blanda, gatuna, que dejaba sobre su boca el hálito perfumado de su respiración y refregaba sus manos breves entre las barbas espesas. Axuxa le besó pegada a él (...) y con un pie nervioso, desnudo, de suavidad sutil, insinuó el movimiento al pie apergaminado."<sup>228</sup>

En ¡Mektub! la omnisciencia del narrador testigo, en cuanto a la relación entre la pareja protagonista, se hace bastante menos ostensible, manteniéndose dentro de unos límites de aceptable verosimilitud y sólo en algún momento se desliza algún indicio de exceso, en especial cuando se trata de los sentimientos de Zohra, a los que Alarcón no tiene acceso de primera mano:

"Zohra amaba cada día más al capitán, pero de extraña manera. Amaba lo que había en él de musulmán evolucionado (...)/ Este injerto de musulmán y cristiano, era lo que amaba Zohra, con apetencia de fruto agridulce." (Páginas 173-174).

Sin embargo, también resulta impropio que pueda referir minuciosamente y pormenorizadamente una escena en la que no está presente, cual puede apreciarse en la entrevista entre el protagonista y el xerif Ameh Ben Mohamed el Harraz el Alamy. Incluso teniendo en cuenta que el capitán Santiago informa a su subordinado casi de todo cuanto le acontece, procedimiento por el que Alarcón puede relatar otros sucesos en los que no se encuentra *in situ*, este momento, tanto por su extensión -unas quince páginas- como por la prolijidad en el detalle, resulta impertinente. Aceptable hubiera sido que se diera a conocer un sintético resumen de lo allí tratado, pero Corrochano opta por un inadecuado estilo directo que devuelve en su integridad la escena tanto a Sandoval como a un lector atónito ante el exacto conocimiento de argumentaciones, réplicas y contrarréplicas habidas entre ambos personajes, que exhibe quien sólo lo cuenta por referencias.

Los modos del discurso en los relatos que optan por una única voz narradora se mantienen dentro de fórmulas del todo tradicionales, con escasas diferencias con respecto a las ya vistas en la novela sobre la Legión y, como en aquéllas, deudoras en buena medida de las formas de contar de la narrativa decimonónica. La historia se transmite a través de un narrador impersonal -salvo en Allá en el Rif... que opta por la primera persona y la epístola- cuya ilimitada omnisciencia le permite inmiscuirse en la fábula, no sólo mediante el habitual recurso de dar cuenta de los juicios y sentimientos de los personajes, sino valorando su proceder e incluso el discurrir de los acontecimientos. En cuanto a los primeros, son frecuentes los epítetos que, al lado del nombre, ponderan la conducta del personaje a gusto del narrador: "La hebrea perversa" (Luna de Tettauen), "El puñal del infame Maimón" (Yamina) o "Las lágrimas de la mártir" (Pasión de moro). Otras veces, los comentarios exceden la mera adjetivación pero conservan toda su carga de tendenciosidad:

"(...) Abd-el-Krim -siempre dispuesto a la maldad y al crimen (...)" (Mohammed, pág. 22).

"Aquellos bárbaros que, habiendo perdido las cualidades que adornaron y enaltecieron a sus antepasados gloriosos, apenas conservaban de ellos otra cosa que su espíritu sanguinario." (Amores africanos, pág. 327)

Aún de menor recato narrativo dan muestras cuando lo enjuiciado afecta a los hechos referidos en la propia fábula. Recurso que se convierte en común proceder en todos estos textos:

"No aplaudimos esta severidad de costumbres ni tampoco estamos conformes con otras muchas que hoy están de moda (...)" (Neima, la sultana de Alcazarquivir, pág.316).

"(...) Bien hicieron en darse prisa los jóvenes." (Amores africanos, pág. 278).

"En las guerrillas, a cada instante, se vuelven los rostros a ver cómo marchan las obras.

'-¡Cochinos *muhendis* -ingenieros! ¡Cuánto tardan! ¡Ya los pondría yo aquí! -suelen decir los "paisas".

'No tienen razón." (Aixa, pp. 209-210).

De igual forma, suele ser del todo frecuente que no limite su función a la de mero relator de acontecimientos, sino que, tal vez por añadir pasión a lo contado, se incluya el mismo, y de paso también al lector, en uno de los bandos contendientes, claro está que siempre en el español, mediante expresiones como: "nuestro héroe"; "nuestros soldados"; "nuestros expedicionarios"; "nuestro Protectorado"; "nuestra querida España"; o, la ya francamente chusca, "nuestro sol de Andalucía."<sup>229</sup>

Junto a éstos, otra larga serie de usos -a los que sólo me referiré de pasada por no repetir lo ya tratado en capítulos precedentes- dan cuenta de la permanente presencia del narrador, no como rastro furtivo, sino como absoluto rector del discurso y de la historia contada. Abundan, por ejemplo, las impertinentes intromisiones de todo tipo y grado. Por sólo notar algunas, véase la forma ingenua y sorprendente, de que se sirve Celedonio Negrillo para la creación del espacio al comienzo de Yamina:

"En un delicioso valle cerrado por los ingentes picachos de la serranía de Riaño (...) situó la fantasía del novelista un pueblecito de ensueño, al que llamaremos Fuenteclara."

Y raro es el texto en el que no se hace explícito el diálogo con el lector, mediante las ya conocidas fórmulas de falso desconocimiento, familiaridad, complicidad o innecesarias llamadas de atención y recuerdos:

"¿Para qué seguir la descripción si con ello solamente hemos de amargar, con el recuerdo de los hechos, la vida dichosa de alguna gentil ex prisionera que nos lea?" (Mohammed, pág. 21). \_\_\_\_\_

"Sale la columna (...) ¿Qué será de ella? O sorprenderá o será sorprendida." (Aixa, pág. 264)

"Dejémosles llorar; era la dicha en forma de lágrimas." (Neima, la sultana de Alcazarquivir, pág. 234)

"Pinoverde nos exige mención especial porque es su actuación la que nos ha llevado a describir la fiesta." (Luna de Tettauen, pág. 189)

"La casa de nuestros amigos, a la cual ya me has acompañado en otras ocasiones, amado lector." (Aixa, pág. 83)

"Poniendo en su andar y en su rostro aquel misterioso empaque, tan señorial y tan grave que ya conocemos." (Amores africanos, pág. 92)

"Recibido por los negros que ya conocen nuestros lectores." (Yamina, pág. 319)

De esta inmoderada omnisciencia del narrador se derivan cuestiones que afectan a la visión. Menos habitual que la intromisiones anteriores, pero no infrecuente, resulta la nula restricción de su punto de vista, que le permite desplazarse de un lugar a otro de la fábula, tomando y dejando personajes y situaciones sin mesura ni pudor. Aunque en esto también hay grados. Algunos relatos ya dan muestra de alguna selección, aunque tímida, en cuanto al enfoque, adaptándolo en ocasiones o por completo al de los protagonistas, cual, por ejemplo, deja ver Una hoguera en la noche, donde el enfoque se acomoda a la óptica y pensamientos del teniente Ojeda. Otros, por el contrario, continúan rigiéndose por semejantes pautas a las seguidas en los folletones decimonónicos. De mero ejemplo puede servir la forma en que se refieren los últimos momentos del desastre de Annual en Yamina. El narrador abandona a los personajes centrales en Melilla, tras haberlos ido siguiendo desde el comienzo de la novela,

y de repente aparecer en Monte Arruit con el fin de dar pormenorizada cuenta de la caída de esta posición y del destino del general Navarro y sus hombres, para, una vez concluido el luctuoso episodio, retornar al lugar donde se encontraba:

"Los expedicionarios leoneses habían establecido su campamento en la calle Siete de Julio del Barrio Real (...) Las noticias que llegaban del campo eran alarmantes en sumo grado. La columna del general Navarro, refugiada en Monte Arruit, había perdido la artillería y se hallaba en situación desesperada (...) Reunió el general Navarro a los jefes y oficiales en consejo de guerra para acordar las bases de la rendición (...) El primero en salir (...) fue el general, seguido de un grupo de oficiales, a los que rodearon los jefes de cábilas, conduciéndolos a la estación (...) comenzando una cacería horripilante por aquella fieras sedientas de venganza (...)" (Páginas 40-43).

Bastante más artificiosa, y cercana a los viejos usos, resulta la pluriubicación del narrador en Neima, la sultana de Alcazarquivir, cuyo tratamiento del punto de vista resulta ya del todo anacrónico para la fecha de su publicación, pues en nada se aparta de los modelos a los que se ajustaba la novela por entregas.<sup>230</sup>

Una variante de este esquema general la adopta Francisco Camba en Cárcel de seda, donde la conducción del relato se encomienda a un personaje secundario, un testigo de los acontecimientos. Sin embargo, las obligadas restricciones de visión y conocimiento que impone la narración desde la primera persona en modo alguno se avienen con el planteamiento desde el que el escritor gallego encara su historia. Las objeciones que sobre este mismo asunto ya comenté antes, al hablar de La pared de tela de araña o de ¡Mektub!, alcanzan en este caso dimensiones de total despropósito. Las vivencias de Marfa del Carmen, la protagonista, durante su secuestro y la posterior relación amorosa que establece con Selam el Mehdy, su captor, con cierta dificultad podrían ser contadas por un testigo presencial, dado que en buena parte se desarrollan en la intimidad de los personajes, pero, desde luego, lo que ya parece de todo punto imposible es que sean referidas por alguien que ni siquiera se

encuentra en el lugar ni nadie le ha dado noticia de lo sucedido, cual le sucede al teniente Fortea. Tras la desaparición de María del Carmen de la zona española toda su peripecia queda en un ángulo muerto para el militar, a pesar de lo cual, desde una aparente impersonalidad, sigue dando cuenta de lo que acontece merced al tan forzado como inverosímil recurso de un sueño -no queda claro si presunto o real- que le permite conocer la trayectoria de la protagonista. Este cambio de visión produce ya una cierta perplejidad en el lector, pero toda la falsedad del artificio queda al descubierto tras el despertar de Fortea y la posterior confirmación de que lo que en principio parecía soñado ha devenido realidad.<sup>231</sup>

A todo lo anterior cabría añadir que la mayoría de estas novelas denotan un más que notable afán didáctico. El narrador, por lo general, no se limita a dar cuenta de lo que acontece a los personajes, sino que también hincha el relato con excursos narrativos de toda índole. En ocasiones no son más que meros apuntes sobre costumbres y modos de vida de los marroquíes, pero no pocas veces estas consideraciones al margen de la fábula sirven de vehículo para ilustrar al lector sobre la superioridad racial, cultural, histórica y sobre todo religiosa de lo español y cristiano sobre lo rifeño y musulmán. Esta infraponderación hay que atribuirle al intrínseco fanatismo que encierran sus creencias, cuyas consecuencias han sido una degradación en las costumbres personales y sociales, y un estancamiento, cuando no un retroceso en su civilización. Por mencionar sólo un par de ejemplos significativos de tales apreciaciones, que, bien de forma latente o explícita, aparecen diseminadas por todo este grupo de narraciones, véase la escasa sutileza con que lo presentan en sus textos José María López, desde un enfoque más ceñido a lo religioso, y Jesús Rubio Coloma con una perspectiva más amplia:

"Doña Amparo en sus explicaciones les había dicho que Jesucristo vino a combatir las pasiones de los hombres y Mahoma a lisonjearlas; el uno funda su religión con la predicación del Evangelio, mientras el otro se vale de la fuerza de las armas como medio para propagarla; Mahoma prohíbe los estudios como perniciosos, con lo que fomenta la ignorancia cubriéndola con el nombre de sumisión y ciega obediencia,



mientras que Jesucristo quiere y busca la luz (...)/ La influencia dentro de la sociedad no puede ser más distinta; el influjo de una es bienhechor, mientras que el de la otra es nulo, como lo comprueba el grado de civilización en que se encuentran los pueblos según que practican una u otra." (Neima, pp. 338-339)

"La vieja raza agarena, tan poderosa antaño, tan dominadora, ha decaído hasta los límites de la extinción (...)/ Y es que aquella civilización que brilló un momento llevaba los gérmenes de la putrefacción en su misma constitución interna, en su religión absurda, en su organización social y política. Por eso un pueblo que tan a lo alto había subido ha venido a caer en el actual abatimiento. Mientras Europa ha caminado, los árabes no sólo se han estancado, sino que han retrocedido." (Amores africanos, pp. 129-130)

Este didactismo se amplía y toma nuevos rumbos en la novela de Ruiz Albéniz, donde, además de no faltar los habituales planteamientos denigradores de las costumbres y religión de los rifeños<sup>232</sup>, se quiere ofrecer al lector una visión razonada del desastre de Annual y las causas que lo provocaron. La novedad que, desde la construcción novelesca, presenta ¡Kelb rumi! con respecto a los restantes relatos es que la transmisión de estas ideas no se confía en exclusiva o de manera principal a la voz del narrador, sino que se ponen en boca de los propios personajes. Esto confiere al texto, en su primera parte, un carácter más discursivo que narrativo, ya que en las cotidianas conversaciones entre oficiales se ofrecen dos puntos de vista contrapuestos sobre la moral de las tropas, las carencias organizativas y las insuficiencias de toda índole que aquejan a la Comandancia de Melilla. Uno de los interlocutores suele sostener la postura que bien podría considerarse la oficial del jefe de la Comandancia en aquellos días, mientras que el otro -no se sabe por qué clarividencia- defiende la que, según se pudo constatar con posterioridad, se ajustaba a la realidad de la situación:

"-(...) Contra lo que tú digas, aquí no habrá paz ni orden mientras no se vaya a Alhucemas y hagamos polvo a esos fenómenos de valor que se llaman bocoyas y beniurriagueles.

'-(...) ¿Te has hecho cargo de cuál es nuestra situación en el día de hoy? ¿Acaso ignoras que de los veinticuatro mil hombres de la zona, están en España, con licencia, más de la tercera parte? (...) Además, ¿no sabes que tenemos muy cerca de cien puestos guarnecidos?... Pues si es así, ¿de dónde quieres que Silvestre saque esa columna famosa de que hablas, para avanzar nada menos que hasta el corazón del campo de Alhucemas?" (Pág. 84)<sup>233</sup>.

Bien hay que decir, como señalaba unas páginas atrás, que lo que subyace como tesis principal es la inculpación del general Fernández Silvestre como máximo responsable de la derrota, merced a su imprudencia y a un ilimitado afán de gloria que, tal y como se nos presenta en la narración, ni siquiera es capaz de darse cuenta de las especulaciones que se airean entre algunos de sus oficiales. Incluso la explicitación de esta actitud irresponsable y de sus causas se la cede Ruiz Albéniz a un personaje de muy escasa importancia en la fábula pero de decisiva entidad en los acontecimientos reales, al propio Abd el Krim, quien, aunque con voluntad exculpatoria hacia sí mismo, revela al protagonista:

"-(...) No sabes cuánto he luchado por contener a estas gentes y por convencer a tu general. Pero éste estaba loco; creía que yo le engañaba, que era empresa fácil venir al corazón del Rif en contra de las cabilas, y ya ves lo que ha ocurrido (...) yo le pedía sólo que se estuviese quieto mientras que recibía dinero, que si él no me lo daba ya tenía yo de quien recibirlo, para con eso ir ganando adeptos a nuestras empresas. Pero él, con provocaciones constantes, con verdadera fiebre de venir a Beni Urriague, por celos de Berenguer, por no ser menos que él, ya que triunfaba más con la política que con las armas en Yebala, un día y otro empeoraba la situación" (pp. 229-230).

Si los procedimientos técnicos y constructivos vistos hasta ahora dan cabal idea de cuales fueron los presupuestos literarios y estéticos desde los que se escribieron la mayoría de estos

relatos, el aspecto de uso de la lengua y estilo no hace sino abundar en la muy generalizada escasez de exigencia artística. Tal vez por referir peripecias de carácter amoroso, resulta rasgo común a casi todos ellos el apartarse del registro funcional para infundir un marcado vuelo lírico a la prosa, sin embargo, éste suele resultar corto y malhadado, no sólo por hallarse amalgamado con insuficiencias léxicas y precariedades sintácticas, sino porque las más de las veces se sustenta en un retoricismo convencional carente de aportaciones personales o en una irrefrenable y afectada cursilería que se desparrama en una multiplicidad de imágenes, metáforas y comparaciones. Como mero ejemplo de este almibaramiento expresivo:

"(...) tras el tupido velo del egoísmo, tendióse, cual rosada aurora, el amor de Ricardo." (Allá en el Rif..., pág. 88)

"Fue en mayo florido y galán, cuando la tierra entera se rejuvenece y adorna con sus galas mejores." (Por encima del odio, pág. 5)

"Llegó él a Marruecos, pletórico de fogosidades, para gozar de una vida independiente y libre, mariposa que quería gozar de todas las flores, sin detenerse en ninguna." (Luna de Tettauen, pág. 151)

"El alma de aquellos muchachos, todo corazón, se abrió en manojos de flores sentimentales." (Amores africanos, pág. 33)

"Una sonrisa de piadosa compasión posóse como una mariposa en los labios de María del Carmen." (Cárcel de seda, pág. 149)

"El firmamento, próximo a arrojarse en tinieblas con pedrería rutilante de estrellas." (Pasión de moro, pág. 17)

"El termómetro del amor marcaba un grado más." (Neima, pág. 199)

Esta falta de frescura se manifiesta también en todo tipo de fórmulas estereotipadas, recargamientos y ampulósidades declamatorias que, además de dar al relato un aire de vejez prematura, apartan las historias contadas del sentimiento verdadero para sumirlas en el sentimentalismo fácil y ramplón de novela rosa para lectores poco exigentes. Siendo estos usos moneda corriente en todas estas obras, en algunas de ellas su incidencia supera la media. Así, en Yamina, un extremado y añoso retoricismo -de construcciones como: "El sol que calienta las laderas de la sierra como en pleno estío, se refleja en las cristalinas aguas de los arroyos, que semejan corrientes argentíferas", (pág. 2); o "la noche oscura, serena, tachonada de rutilantes estrellas (...), trenzando con su hélice una guirnalda de esmeraldinos joyeles", (pag. 33)- se da la mano con redundancias léxicas dentro de una misma oración -"conocen perfectamente el arte de la guerra, y saben asimilarse perfectamente sus doctrinas", (pág. 55); o "aquella valerosa mujer, que valerosa le hizo sacrificio de su vida", (pág. 192)- y con la incorrección ortográfica -en la página 74 se lee "valadí", aunque tal vez pueda achacarse a errata de imprenta-; incluso, y esto sí que, además de una perfecta síntesis de su estilo, es del todo achacable a descuido del autor, en una misma construcción cohabitan la ampulosidad y el desconocimiento léxico, cual puede verse en: "Al aparecer el sol por el oriente, elevándose majestuoso sobre el horizonte cual divina custodia de refulgentes destellos sobre el ara del altar [los subrayados son míos]<sup>234</sup>", (pág. 236). Aixa y Neima, la sultana de Alcazarquivir tampoco dan muestras de mayor elaboración en su prosa. En la primera el engolamiento y una presunta voluptuosidad expresiva -"las estrellas lucían limpidas en el cielo, algunas parecían parpadear; la Luna en su plenilunio hacía una mueca, como si presintiese a un nuevo Pierrot, dispuesto a endosarla [el laísmo es suyo] sus lamentaciones de amante burlado por una veleidosa Colombina", (pág. 87)- no mitiga el empleo de expresiones del todo vulgares: "en llegando<sup>235</sup> a este punto, Armando se desbordaba", (pág. 162). Y no menos llamativo resulta su tratamiento del léxico, que le lleva a utilizar cultismos -"a *prima* [el subrayado es mío] noche se destacaban en los picachos", (pág. 201)- o preposiciones en desuso -"se marchó cabe

las cañas", (pp. 198-199)-, pero desconoce vocablos de uso frecuente -"le atiforró [vulgarismo por 'atiborró'] de dulces y caramelos", (pág. 105)- o emplea incorrectamente adjetivos del todo coloquiales: "instrumento músico [?]", (pág. 41). Mientras que la segunda novela presenta un estilo menos proclive a la hinchazón retórica -lo que no quiere decir que no puedan hallarse algunas cursilerías, como, por ejemplo, la señalada un poco más arriba-, sin embargo, sus descuidos e insuficiencias tampoco son menudos. Desde construcciones gramaticales incorrectas -"pudo contemplar (...) una hermosa musulmana", (pág. 7)- hasta errores léxicos de variado tipo: "en la primer fuente que encontré", (pág. 38); "tomaron un taxis", (pág. 251). A lo que habría que añadir otro buen número de faltas de atención, en especial afeantes redundancias fónicas: "es sumamente amante del recato", (pág. 316).

En el extremo contrario, cabría hablar de algunas obras que hacen patente un poco más de esmero en el aspecto lingüístico. En primer lugar hay que referirse a La pared de tela de araña, donde, a pesar de un repetido laísmo<sup>236</sup>, la prosa alcanza un más alto grado de elaboración que en el resto de estas novelas, como ya en fecha temprana ponderé, a mi juicio con notable exceso, Valentín de Pedro, al considerarla "la primera obra literaria de consideración que se ha escrito en estos tiempos, desarrollada en Marruecos", a lo que el citado crítico, ya refiriéndose en concreto al estilo, añade: "lleva a la prosa algo de la inquietud que transforma el verso moderno. Gusta de la belleza de la palabra sin trabas y de la imagen (...) Su prosa tiene novedad y belleza. Nada de incongruencias, nada de laberíntico."<sup>237</sup> Imprime Borrás a su relato un estilo en el que predomina lo lírico, con abundantes descripciones personales y paisajísticas en las que a menudo da cabida a elementos con cierto carácter tópico -amaneceres, atardeceres, etc.-, sin embargo, su expresión sabe apartarse un tanto de los cauces establecidos para darle un toque de originalidad y de voluntad artística. Además, se muestra más comedido y alejado de la afectación en sus expansiones llamémoslas de carácter poético: comparaciones, metáforas o imágenes. Y, por otro lado, cuando utiliza recursos de este tipo, su selección del léxico y las asociaciones resultan más

precisas y adecuadas que las exhibidas por los otros narradores. Véase, por ejemplo, como describe el crepúsculo en Tetuán:

"En Tetuán no hay alba. El día quita la noche de repente. El sol ya está allí cuando todavía no se ha ido la noche, apareciendo entre sus cortinas negras. Todo es día casi, porque el sol prolonga su vida, envejece haciendo despacio su ruta en el cielo. El día es así, sin la dulzura del alba, una sorpresa. Luego el globo de luz caliente va retostando la ciudad, la vega, el mar, la montaña, haciendo esmeraldas los verdes, cristalino el mar, azules las sombras, que se acurrucan en los ángulos de las callejas, últimos pedazos de la noche. Parece que todo el cielo es un enorme sol que deslumbra. El aire mueve la luz en la atmósfera. La luz bruñe el agua como oro. Sin saberse el misterio, todo lo cerrado, una habitación recóndita, una arqueta, tienen dentro resplandor. Por fin el sol se agota por completo, quedándose vacío como una esfera de vidrio que ha vertido su líquido ardiente. Es la noche, no porque el sol se vaya, sino porque se acaba. Y no hay alba en Tetuán, mas por ello hay interminables crepúsculos." (Pág. 51)

Con todo, tal vez donde resida el mayor acierto expresivo de esta novela no sea en sus aspectos más aparentemente líricos, sino en un estilo conciso, de sintaxis rápida y sincopada, unida a un léxico sin ninguna concesión ornamental, que utiliza en ocasiones esporádicas, en descripciones de paisajes y sobre todo de la vida en los campamentos, en las que esta sequedad formal da rigurosa cuenta del agostado campo marroquí o de la cotidiana existencia cuartelera en las posiciones destacadas:

"Cada campamento me asombra. Habían llegado unos cuantos miles de hombres. Se pararon allí y de pronto surgió inesperadamente la ciudad. Alzadas de trecho en trecho esas setas disformes de las tiendas, albergan un hormiguero tan incesante como ruidoso. Ruedas de caballerías pacíficas con la boca metida en un saco; cocinas sobre fogones hechos con pedruscos; un almacén verde, cuadrado, con banderita blanca y una cruz encarnada en la banderita; una fila de cañones grises; galopadas; gritos; una

corneta; muchas toses; alambres que vienen de lejos sostenidos por simétricos palitroques; cavar; llevar bultos, limpiar, cantar, encender el fuego. '¿Dónde hay agua?' 'Allí.' Buscar agua. A todas horas voces de mando seguidas de movimientos rígidos. Un centinela en el extremo de allá, con un fusil terminado por una espina de acero. Un tiro. Risas. 'Debe ser un paco.' Los soldados unos a otros: 'Anda, que te van a atizar menudo pacazo, paisa.' Se cuenta lo que ocurrió ayer. Un oficial a todo escape, a caballo, y un soldado detrás. Una nube que avanza dando rápida sombra: se ensombrece el campamento como se puede ensombrecer un semblante. Sol risueño otra vez. Tiros lejanos. Un clarín y enorme agitación. Darse unos contra otros, corriendo. Barullo. Ir veloces hacia todos lados; atarse correajes; arreglar caballos; cargar acémilas; enganchar cañones. Desorden nervioso (...)" (pág. 122).

¡Mektub! también presenta una voluntad de estilo superior a la media. Al igual que Borrás, Gregorio Corrochano se decanta por un predominio del registro lírico como eje vertebrador de su discurso, en el que abundan comparaciones, metáforas, imágenes y personificaciones<sup>238</sup>, que nunca resultan manidas, chabacanas o redichas, y a las que incluso en los casos más extremos -y en verdad poco frecuentes en el texto- siempre les falta un último paso para rozar la cursilería<sup>239</sup>. Este talante creativo se percibe sobre todo en una metaforización extrema que de cuando en cuando distorsiona el lenguaje y le da una orientación próxima al humorismo y a ciertas formas ramonianas, de las cuales -atendiendo al notable predicamento de que gozaba Gómez de la Serna por aquellas fechas- es muy probable que sea deudor. A mi juicio, estos usos pueden dar -como en efecto ocurre- brillo a la expresión, pero en puridad no son sino excesos que restan sobriedad a una historia en sí misma trágica y a cuyo tono general no se adecúan las más de las veces. Por su significación, transcribiré algunos ejemplos de entre los muchos de semejante corte que aparecen en sus páginas:

"El capitán Sandoval comenzó a pasear apresuradamente por la terraza, que recorrió varias veces, porque era más corta que sus reflexiones." (Pág. 63).

"Gordos, lustrosos, hartos de festín [los cuervos], pero sin saciar su ansia devoradora, más que aves, aquel rosario negro y agorero parecía el pecado de la gula en acecho." (Páginas 91-92).

"Un puente romano, uno de esos arcos tan característicos, que han quebrado el espinazo del puente por temor a mojarse." (Pág. 57).

"Echó a andar, inseguro y vacilante, como el hombre que tiene agujetas en el alma." (Pág. 232).

No obstante, tales desmesuras encierran un ánimo artístico que, presente en todo el relato, encuentra cauce más atinado en aquellos momentos en que el discurso se inclina hacia la ironía -al referir cómo se ve la guerra desde Madrid<sup>240</sup>- o hacia la concentración expresiva como síntesis de una situación. Tal sucede, por ejemplo, al acercar su mirada a las víctimas de la guerra que caen desprovistas de todo honor, los soldados que han contraído enfermedades: "uno tras otro van desapareciendo, devorados por la fiebre, calladamente, sin ruido de tiros ni glorias de combate, sin que nadie celebre su valor, como si no hubieran luchado, como si no hubieran existido, como si no hubieran muerto", (pág. 226). O al sentimiento de tristeza que la remembranza de la amada genera en el protagonista:

"Comenzó el paisaje a velarse a sus ojos, como si la bruma le enturbiara o como si el humo del aduar perdiera su rigidez, y se extendiera por todo el horizonte. Sin embargo, ni había bruma, ni el humo dejó de ser un limpio trazo vertical. Lo comprobó en cuanto pasó el pañuelo por los ojos." (Pág. 215).

Mención destacada merece también Una hoguera en la noche, y por varios motivos. En primer lugar, porque pese a la juventud e inexperiencia narrativa de Sender ya se vislumbra un confiar en lo visual como medio para transmitir sensaciones al lector:



"Por una juntura de las lonas penetraba un filo de luna que le atravesaba la cara como una cicatriz monstruosa." (Pág. 107)<sup>241</sup>.

"De nuevo le rendía el sueño, no el sueño tranquilo de un principio, sino un sopor morboso, lleno de tristes visiones presagiadoras./ En medio de un inmenso osario, muy parecido al que su fantasía adivinara en la llanura inmediata al fortín, se erguía un mokandi colosal que tenía por manos dos hojas de chumbera, erizadas de pinchos venenosos, y gritaba incansable un estribillo con voz de falsete (...)" (Pág. 107)<sup>242</sup>.

Una característica de su prosa que aquí todavía se manifiesta en ciernes, pero que más tarde, sobre todo en Imán, adquirirá plenitud y gran fuerza expresiva. No obstante, este relato primerizo ya aventura uno de los grandes aciertos del estilo senderiano, sin mencionar que todo lo visual cobra mucha mayor importancia en la edición de 1980, en especial en ese capítulo XI donde se narran los efectos alucinógenos provocados en Ojeda por el hachís, pero claro ésa ya es otra historia y ni el añadido pertenece al Sender juvenil ni a la original redacción de la novela. En cualquier caso, baste reparar en que la imagen onírica recogida en la segunda de las citas no dista mucho de aquellas otras que asaltan a Viance en su solitaria huida del escenario del desastre militar, según veremos en capítulo venidero.

Por otro lado, con harta frecuencia -y absoluta razón- se ha subrayado el carácter modernista del relato, y acaso donde mejor se plasme tal influencia sea en los usos lingüísticos. El joven narrador refleja en su estilo un buen puñado de resabios característicos de ese modo de entender la lengua literaria y cuyo más obvio exponente se encuentra en las personificaciones y en esas metáforas y comparaciones enjoyadas a las que tanta devoción mostraron los escritores tardomodernistas:

"Comenzaba a declinar la tarde. Por poniente el cielo se vestía de escarlata y oro. Una campana sonaba lejos, sueños de bronce y cristal." (Pág. 90)

"Bajo la magia del cielo -plata repujada- y la maravilla desoladora del momento bañado de luna (...)" (Pág. 105)

Fórmulas expresivas que en la edición de 1980 han quedado aligeradas de retórica o suprimidas del todo<sup>243</sup>. Pero el Sender anciano llega incluso más lejos, al corregir y parodiar algunos aspectos de su estilo juvenil, desvelando sus discrepancias de escritor maduro en una suerte de autotranstextualidad. Así, por ejemplo, en la versión primera puede leerse:

"Siempre que buscó su motivo esencial sintetizando en un símbolo el alma de la estación de los poetas, lo encontró en el *leit-motif* de un estudio musical de Czerni, vacilante, tras de los cristales cerrados del balcón que daba a la plazuela romántica." (Páginas 108-109).

Mientras que en la reelaborada con posterioridad, se ha convertido en:

"De aquellos balcones llegaba el sabido *leit-motif* de una sonata de Czerni y esas palabras (*leit-motif*, Czerni) le parecían especialmente reveladoras de una sensibilidad inmadura." (Pág. 54).

Y, por mencionar otro pasaje aún más explícito, donde en la edición de 1923 escribía:

"-(...) Dayedda está profundamente interesada por mí." (Pág. 124).

En la de 1980 reescribe:

"(...) Ella está también interesada por mí.'/ La palabra 'interesada' le pareció ridícula." (Pág. 78).

Al margen de la mayor o menor habilidad en el uso de recursos y modos propios de la lengua literaria, otro de los rasgos muy extendidos entre todas estas novelas es la sustitución de las formas verbales de pasado en indicativo por las de pretérito imperfecto de subjuntivo. El empleo de esta fórmula puede dejar ver un apego en buena parte de estos autores a un estilo arcaizante o revelar su deuda con los hábitos periodísticos<sup>244</sup>, lo que tal vez haya que considerar más probable si tenemos en cuenta que la mayoría de los que recurren a esta práctica alternaron ambas actividades. En algunos textos este uso queda restringido a la forma de imperfecto de subjuntivo que por lo general se menciona en primer lugar -cantara-, lo cual

las mantiene dentro de uno de sus primitivos valores, tales son, entre otros, los casos de Ruiz Albéniz<sup>245</sup>, Corrochano<sup>246</sup>, Borrás<sup>247</sup> o Negrillo Coron<sup>248</sup>. Sin embargo, otros autores emplean ambas formas del imperfecto de subjuntivo con carácter indistinto, incluso con preferencia por la segunda *-cantase-*, que nunca respondió a este uso, así puede verse en José María López<sup>249</sup> y en Francisco Camba<sup>250</sup>.

Un último aspecto común en todos estos relatos es la multiplicidad de voces pertenecientes bien a la jerga soldadesca del ejército de Marruecos o bien al dialecto árabe hablado por los nativos -de manera directa o sujetas a las distorsiones fonéticas que le impusieron los españoles- que aparecen diseminadas por sus páginas. A diferencia de lo ya visto en las novelas de la legión, cuyo vocabulario apenas recogía ningún término de los que podrían considerarse propios de esta guerra, aquí no hay un solo texto que no de cabida a este tipo de léxico. En la mayoría de los autores estos vocablos se circunscriben a los más extendidos, sin embargo, no falta quien atestigua una notable familiaridad -incluso erudición- con el habla propia de los marroquíes de esta parte del país. Tal es el caso de Víctor Ruiz Albéniz, cuyo *¡Kelm rumi!* carece de casi toda virtud literaria, pero acumula una cantidad tal de voces en dialecto rifeño como para elaborar un glosario<sup>251</sup>. Sin llegar a tal profusión, en el resto de los relatos tampoco escasean las palabras pertenecientes al idioma árabe hablado en esta zona. Son por lo general expresiones que se hicieron habituales entre los españoles que tuvieron alguna relación con esta guerra, bien soldados o periodistas, muchas de las cuales se repiten con frecuencia en toda la novelística sobre las campañas españolas en Marruecos, unas veces en boca de los personajes y otras hasta en la del narrador. Por ejemplo, suelen aparecer con asiduidad: *baraka* (bendición de Allah), *baro* o *baraud* (gresca con tiros o refriega), *chau-chau* (peculiar algarabía del disputar de los marroquíes), *dar* (casa mora) o *alijudi* (judío) entre otras muchas. El otro tipo de léxico particular, el que da cuenta de la jerga soldadesca en español, se manifiesta con términos como *paco* (francotirador<sup>252</sup>); *república* (asociación de oficiales para compartir los trabajos y gastos derivados de la vida en común); *ramona* (el que se encarga de la organización de la cocina en una república de oficiales); *paisa* (soldado

nativo de Regulares) o expresiones como *saber manera*, con la que se designa el comportamiento de los militares que merced a su experiencia son capaces de resolver los conflictos de orden bélico o estratégico de manera satisfactoria.

### 1.3. El hombre en la guerra.

Bajo este título que, según quedó dicho en lugar anterior, puede parecer un tanto arbitrario como pauta organizativa desde un punto de vista argumental o temático, ya que no de otra cosa sino de hombres y de guerra se trata en todas estas páginas, se da cabida a aquellos relatos cuyo asunto se centra en las repercusiones físicas, morales, económicas y de cualquier otra índole que la guerra tiene sobre los individuos que se ven obligados a hacerla. No es el hombre en su faceta de militar o combatiente el que aquí interesa, sino el hombre en su dimensión integral de ser humano en la que sólo una parte responde a su puntual y transitoria condición de soldado. Queda, por consiguiente, al margen o en un plano secundario el aspecto estrictamente militar o bélico de la campaña, entendido al menos como recreación literaria de una sucesión de combates y de actos de mayor o menor heroicidad -lo que, por ejemplo, se retrataba en las novelas sobre la Legión- o como reflejo costumbrista de la vida militar en campaña, asunto del cual se ocupan otra serie de novelas que serán comentadas en capítulo venidero. Aquí la guerra y toda su imaginería de aniquilamiento, destrucción y muerte, que en ocasiones se nos muestra con notable relieve, no es sino motor desencadenante de una tragedia humana que se convertirá en eje rector de la narración. El protagonismo de las historias aquí contadas no recae en militares profesionales laureados y recompensados con generosidad por sus grandes hazañas, aquellos que encontraron en la contienda ocasión propicia para el medro personal; ni tampoco esos literaturizados héroes anónimos que se redimen de pasados devaneos en acciones viriles y gallardas o encaran la muerte con rictus despectivo y chulesco. Bien al contrario, los personajes retratados en la casi totalidad de estos relatos son los soldados rasos o sus inmediatos en el escalafón de tropa, los que fueron arrancados de su realidad cotidiana y empujados a Marruecos por imperativo legal,

por decisiones políticas que ni conocían ni en general podían alcanzar a comprender; las víctimas del conflicto, que lejos de hallar en él ocasión para dar rienda suelta a su bravura, pagaron un elevado tributo en miseria personal y degradación humana. La guerra de Marruecos que recrean las más críticas de estas novelas carece de cualquier grandeza, no es sino un fraude, una estafa, cuando no un deliberado acto criminal cometido tanto contra el joven que deja una sustanciosa parte de su vida o de su integridad física y moral en aquellos remotos parajes, como contra el pueblo español en su conjunto. Nos encontramos pues, aunque no en todos los casos, ante las primeras manifestaciones de narrativa antibelicista sin rebozo que se escribieron sobre esta contienda. A lo que en ocasiones se añade un decidido contenido antimilitarista, ya que, en algunos títulos, la censura no se circunscribe sólo a la guerra, alcanza también a sus rectores, a los profesionales de la milicia, a los detentadores del poder en cualquiera de sus grados, tanto da que éste fuera escaso o casi omnímodo. En ellos con frecuencia se pinta la estulticia profesional, la crueldad, y otros viciados comportamientos individuales o colectivos dentro del gremio.

Claro que esa cierta unicidad que estos textos presentan en cuanto a que todos, de una u otra forma, se ocupan de las repercusiones que la guerra y de la influencia que el paso por el ejército en tales circunstancias ejercen sobre el individuo, no significa una identidad de tratamiento. Bien al contrario, a menudo tras este primer aspecto común se plantean unas notables divergencias que afectan a los elementos argumentales y temáticos pero, sobre todo, a los planteamientos ideológicos y de ideación novelesca desde los que fueron escritos, cuestiones en las que a veces resultan incluso antagónicas. Con ello quiero adelantar que no se busque un aire de familia entre todas estas narraciones, al menos con la evidencia que podía verse en los relatos de los capítulos precedentes. Se trata simplemente de una organización personal, y como tal subjetiva y discutible, establecida en torno a unos cuantos elementos comunes y a un gran número de divergencias.

Este tratamiento del asunto, poco o nada contemporizador con las posturas oficiales sobre la contienda, relacionado con la fecha de publicación de estos relatos arroja cierta luz en lo

tocante a la escasa o nula permisividad de la censura durante el régimen primorriverista, en cuya etapa hay una ausencia total de publicaciones que se decanten por presentar puntos de vista adversos o simplemente críticos con cualquier aspecto de la guerra. Todos los textos cuyos planteamientos resultan acusatorios, bien por sus contenidos antibelicistas o antimilitaristas, o bien por su discrepancia con el modo en que se condujeron las operaciones en el frente, aparecieron antes del pronunciamiento -como sucede con La tragedia del cuota, de 1922- o cuando esta situación ya había terminado. Tal es el caso de Imán, Uno de tantos o ¡Los muertos de Annual ya son vengados!. Las excepciones a esta regla en este caso sí que puede decirse que no hacen sino confirmarla. Por ejemplo, El bloqueo, donde no hay una censura directa ni frontal contra lo sucedido en Marruecos, fue publicado en forma de libro en 1928, en la última fase de la dictadura de Primo de Rivera y cuando el levantamiento rifeño ya había sido aplastado por completo, a pesar de lo cual, la narración inicial, la que da título a todo el volumen, no pudo ver la luz de forma aislada sólo un año antes debido a problemas administrativos, aun teniendo en cuenta que había ganado el premio extraordinario de un concurso literario organizado por el diario El Imparcial. Su aparición se hizo posible al quedar este relato incluido en un texto que superaba las doscientas páginas, dimensión a partir de la cual la censura del régimen transigía.<sup>253</sup> Aún más ilustrativo sobre estos vaivenes censorios, aunque de signo distinto, resulta la peripecia que hubieron de padecer Ernesto Giménez Caballero y sus Notas marruecas de un soldado, libro cuya actitud crítica sobre la guerra y las penurias del soldado resulta más tibia que la de Díaz Fernández. Ante la imposibilidad de encontrar editor, el joven Giménez Caballero lo compuso él mismo en la imprenta de su padre, y al poco de publicarse, en febrero de 1923, el libro fue retirado de la circulación por orden gubernativa, mientras su autor quedaba sujeto a un proceso militar en el que se llegó a solicitar una larga condena para él. Todo esto sucedía cuando todavía España disfrutaba de un gobierno que, al menos en apariencia, respetaba las formas democráticas. Tras el golpe de estado de Primo de Rivera, el escritor pensó, según manifiesta en testimonio propio, "que si los liberales me pedían una veintena de años, un dictador me

cortaría la cabeza"<sup>254</sup>. No obstante, tal tribulación encontró un final satisfactorio bajo el régimen militar, que, tras someterlo a un consejo de guerra, lo consideró inocente de cualquier cargo y su libro pudo volver a circular, lo que ocurrió en forma de sueltos o folletines en El Liberal de Bilbao<sup>255</sup>.

Desde el punto de vista de las formas y modos narrativos las obras encuadradas en este apartado responden a una absoluta heterogeneidad, que comienza por la propia extensión de los relatos. Cuentos de dimensiones mínimas, como Herida de Guerra o Los últimos días de Ben-Kaddor conviven con novelas breves y novelas. Diversidad que continúa en el mayor o menor grado de ficción sobre el que se asienta la fábula, desde textos en los que la diégesis parece ser mínima -el más difundido es La ruta, de Arturo Barea, que un sector de la crítica ni siquiera incluye entre las obras de ficción- hasta productos cercanos a lo alegórico. Esta disparidad se acrecienta cuando reparamos en la fisonomía y en el estilo de los textos. Algunos responden a moldes del todo seguidistas con las maneras tradicionales de contar, incluso ya muy anticuados en las fechas de su publicación, baste mencionar a Ricardo León, una de cuyas novelas, Jauja, algo tiene que ver con el asunto aquí tratado. También los hay innovadores, bien sea en cuanto a los planteamientos o bien en sus aspectos formales. Ejemplos de estas actitudes rupturistas se encuentran en El bloqueo, de José Díaz Fernández, máxima representación de la denominada *literatura de avanzada* o corriente del *nuevo romanticismo* -según la denominó el propio autor y teórico de este movimiento- e Imán, de Ramón J. Sender, una de las primeras y más logradas manifestaciones de la habitualmente etiquetada narrativa social de preguerra<sup>256</sup>. Y las desigualdades se mantienen en el terreno de los logros artísticos, donde títulos que, aun con criterios generosos, encontrarían serias dificultades para ser calificados de literarios se mezclan con algunas de las mayores aportaciones a la narrativa en torno a esta guerra de Marruecos, observado todo ello ya con la no menguada perspectiva que proporciona el tiempo transcurrido desde su aparición.

En una primera etapa, la que corresponde al periodo en que se están desarrollando las operaciones bélicas en Marruecos, de 1922 a 1926, alterna la publicación de relatos breves

con algunas novelas. En años posteriores, cuando la guerra ya ha concluido, desaparecen casi del todo las narraciones cortas dejando paso a las amplias. Esta tendencia sólo queda rota por un pequeño y poco significativo relato, Recordando, que aparece en 1934, y ni siquiera como texto aislado, sino dentro del volumen Chumberas y babuchas, cuya parte fundamental está dedicada a la historia de ficción que da título al libro.

Un poco antes del desastre de Annual y de la consiguiente eclosión bibliográfica sobre el asunto marroquí, en 1919, ya había aparecido un cuento que en cierta medida reflejaba las penurias de la vida soldadesca: el titulado "En la noche africana", obra del poco conocido y hoy del todo olvidado escritor modernista, Andrés CEGARRA SALCEDO<sup>257</sup>, e incluido en Sombras, un volumen de relatos breves en esa algo difusa línea de lo que ha venido denominándose prosa lírica. Cegarra capta en un reducido número de páginas y con tono de contenida emotividad una pequeña escena de aquella guerra, un retazo mínimo pero de alto valor significativo, por cuanto en él se contiene parte de la tragedia humana que acarreó la contienda para los miles de soldados que pasaron por allí. Martín hace guardia en un puesto del campamento. Combate la soledad de la noche africana y las penurias de su nueva vida militar evocando su pueblo, su reciente pasado, a sus seres queridos y sobre todo a María, una joven a la que quiere con pasión pero a quien no llegó a declarar su amor antes de la partida hacia Marruecos. Todos sus deseos presentes y sus inmediatos planes de futuro le conducen a su lugar de origen y a lograr casarse con ella. Su evocación se interrumpe al oír un ruido, pero tras él aparece Adolfo, otro joven de su mismo pueblo que acaba de incorporarse al ejército de África. Tras el efusivo saludo, Martín va preguntando a su amigo sobre las gentes de su común lugar de origen, hasta que al llegarle el turno a su amada, Adolfo le dice que María es ahora su novia. Martín siente que todo el mundo de ilusiones que había ido creado se le desmorona en ese instante. Cuando Adolfo se va a retirar surge una sombra amenazante: un moro armado que ataca a los dos soldados. Martín interpone su pecho entre el cuerpo de Adolfo y la gumiya del marroquí, recibiendo la puñalada que iba destinada a su camarada. El atacante huye y el herido queda tendido en el suelo mientras el



campamento despierta alertado por los infructuosos disparos de Adolfo. Martín, ya moribundo, pide a su amigo que transmita a María todo el soterrado amor que por ella sentía y que ha muerto por la felicidad futura de su amada.

Un relato donde a los motivos de la guerra, el amor y la amistad, destacados en su argumento, se antepone otro de los habituales en la novelística recogida en este epígrafe: el desarraigo del joven soldado, la abrupta separación del hombre de lo que hasta entonces había constituido su entorno cotidiano y las nefastas consecuencias que ello conlleva. Algo que con tonos parecidos o aún más descarnados podremos ver en títulos posteriores. "En la noche africana" anticipa también, en forma de mero apunte teniendo en cuenta sus reducidas dimensiones, algunas de las constantes temáticas y ambientales que configuran la imaginaria bélica en estas fábulas: el adusto paisaje marroquí en oposición a la añorada tierra de origen, en este caso levantina y, en consecuencia, oportuno contraste con aquél; el enemigo como una invisible sombra acechante que golpea y huye antes de que el más lento y pesado ejército colonial pueda reaccionar; y, por encima de cualesquiera otros detalles circunstanciales, la poco grata estampa de una guerra llena de penalidades para el joven español obligado a combatir en ella por cuestiones de edad y sin más aliciente que regresar a casa.

Poco tiempo después, cuando la catástrofe militar ocurrida en la Comandancia de Melilla había imprimido una nueva dimensión a la contienda de Marruecos, los relatos literarios comienzan a proliferar, comenzando, según señalé antes, por los de breve dimensión. El primero de éstos lleva por título El sacrificio, de Emilio CARRERE<sup>258</sup>, y apareció en la colección La novela semanal en 1922<sup>259</sup>. Podría decirse que a semejanza del anterior perfila otra breve instantánea de la guerra, pero en esta ocasión narrada con tono epopeyico. Un relato de combate que se extiende a lo largo de poco más de cinco días, los mismos que dura el establecimiento de una pequeña posición española y el posterior ataque y asedio que sufre por parte de los rifeños durante los tiempos posteriores al desastre de Annual. En realidad, atendiendo a la imaginaria bélica de que se recubre, esta breve novela se antoja casi una recreación a pequeña escala de aquella derrota, o al menos de la forma en que pudo vivirse

en algunas de las posiciones que configuraban la Comandancia de Melilla, pero con desarrollo heroico y final feliz. Aquí los soldados se defienden hasta agotar sus municiones, sus energías y casi la totalidad de sus vidas, aunque en el último momento una columna salvadora evite el holocausto completo.

Por el modo en que se plantea la trama, mantiene cierta semejanza con algunos de los textos ya vistos en la novela de la Legión. El protagonismo se deja en manos de una serie de personajes de muy dispar condición, que, eso sí, de consuno darán muestras de un heroísmo sin fisuras. Además, al igual que en buena parte de aquellos relatos, y en general de la narrativa de carácter popular, hay una sobreponderación del sentimentalismo fácil que se hace recaer en el pasado de algunos de estos personajes, en una nostalgia fronteriza con lo lacrimógeno. Descontadas estas conotaciones de sensiblería poco exigente, así como algunas concesiones al retoricismo y a la cursilería en su estilo, y algunas reflexiones mostrencas que pone en boca de los personajes, no es obra despreciable en su conjunto, sobre todo porque, es uno de los primeros textos sobre esta campaña que, aun dentro del tono heroico generalizado, deja entrever algunas de las penalidades del hombre en la guerra, tanto las de orden físico como aquellas que torturan su mente mediante la remembranza de una vida anterior o de agobiantes y fantasmagóricas ensoñaciones sobre el presente. Por así decirlo, presenta en estado embrionario un enfoque de lo bélico que más tarde, y ya con una intención reprobatoria, se desarrollará en novelas posteriores. Tampoco puede sostenerse con rotundidad que carezca de cierta voluntad literaria, a pesar de que sus logros estéticos resulten más bien modestos.

Una mayor tensión artística se deja ver en Los últimos días de Ben-Kaddor, cuento de Gabriel ALOMAR<sup>260</sup>, incluido junto a otros en la breve colección titulada El sorbo del heroísmo, editado en 1923 por La novela semanal<sup>261</sup>. Este brevísimo relato narra la conversación que mantienen un día a la hora del crepúsculo un español innominado e Ibrahim Ben-Kaddor, un marroquí humilde pero ilustrado, inteligente y partidario de la cultura europea y de la modernización de su país. El diálogo entre los dos personajes gira en torno

a la actuación española y a la intervención armada que están llevando a cabo. Ambos se manifiestan contrarios a esta guerra. El español porque ve en ella un atentado contra la fraternidad y el árabe porque, sin compartir el fanatismo de sus coterráneos, se siente obligado a abrazar esta causa ante las tropelías y desmanes perpetrados por la barbarie belicista española. El desenlace se produce seis días después de este encuentro, cuando Ben-Kaddor muere defendiendo su aduar y unas ideas con las que no está de acuerdo, ante el ataque a sangre y fuego que lleva a cabo el ejército invasor.

Es éste un muy apreciable cuento de marcado carácter antibelicista que hunde sus raíces en las tesis de una penetración pacífica y una colaboración fructífera para ambos países, bajo los auspicios de la convivencia, la fraternidad y el respeto cultural de España hacia Marruecos. Presupuestos que, atendiendo a la fecha de publicación, ni estaban próximos ni podían gozar de mucha popularidad, al menos a nivel oficial. Nos muestra una perspectiva de la guerra en franca oposición al sentimiento de los individuos, a la razón y a la cultura, donde el mayor peso de la intolerancia recae del lado español, cuyo violento y bárbaro comportamiento ha empujado a los marroquíes a la lucha. En síntesis, Alomar plantea una suerte de humanitaria alegoría sobre los perjuicios derivados de una desdichada y miope actitud neocolonialista, narrada con un acertado tono crepuscular y algunas gotas de lirismo.

La campaña se convierte en motivo un tanto traído por los cabellos en Bajo el sol africano, otro relato breve, pero en esta ocasión de un habitual de este tipo de literatura, Rafael LÓPEZ RIENDA<sup>262</sup>, cuyo nombre resulta ya familiar en estas páginas por sus títulos ambientados en la Legión y de quien aún volveremos a tener noticia en epígrafes venideros. Publicada en 1925 en la colección La Novela Regional<sup>263</sup>, su argumento guarda cierta similitud con el ya conocido de su anterior Mi legionario<sup>264</sup> y también alguna más remota concomitancia con "En la noche africana" de Andrés Cegarra, aunque el aliento poético que sustenta a esta última haga diverger ambos textos. Al igual que en Mi legionario, toma la guerra como referente lejano para hilvanar una tradicional fábula sobre amores desdichados y marcado corte popular, si bien aquí las consecuencias recaen sobre el soldado y derivan de

la obligatoriedad de ir a Marruecos. La anécdota comienza el día en que sortean los mozos de quintas en un pueblo andaluz. A Juanillo, campesino pobre y único sostén de unos padres medio inútiles, el destino le ha deparado África. En realidad, su suerte se la debe más a la ignorancia que le ha impedido gestionar su exención a tiempo que al propio destino. Ahora, durante estas últimas horas de paisano que le quedan ansía declarar su amor a Nieves; no obstante, su timidez le vence, y al final parte hacia Marruecos sin llegar a hacerlo. Nieves, conocedora del amor que le guarda Juanillo, y enamorada a su vez del mozo, se dispone a esperar su regreso. Pero un obstáculo se va a interponer en el camino de ambos jóvenes: don Francisco Morales, el cacique del pueblo, que, admirador de la belleza de Nieves, desea conseguirla para sí. Tras un intento de acercamiento frustrado a través de Micaela, una suerte de celestina, organiza una fiesta con la intención de lograr sus fines mediante sucias atimañas. Primero emborracha al hermano de Nieves para procurarse un apoyo; después le proporciona a ella un bebedizo que le impide ser dueña de sus actos. Con tan malas artes, el cacique consigue lo que se proponía. Juanillo, entretanto, sufre las penalidades de la campaña aliviado tan sólo por el recuerdo de su amada, las cartas que le envía y los planes de un feliz porvenir juntos. Pero la situación bélica va empeorando, hasta que la suerte vuelve definitivamente la espalda al mozo andaluz: la posición donde se encuentra queda sitiada por los marroquíes y sus defensores han de sufrir un largo y cruel asedio. En los ya varios meses que dura esta situación de inamovible cerco, la lenta burocracia ha funcionado y Juanillo ha obtenido un dictamen favorable a su exención del servicio militar, pero nada puede hacerse hasta que no se libere la posición. Un día, una bella "cocot" -así en el texto, que no ha optado por el original *cocote* ni por la castellanización 'cocota'- acude al ministerio de la Guerra en Madrid para interesarse por la suerte de cierto soldado destinado en una posición asediada en Marruecos. Allí le informan de que tal soldado ha sido dado oficialmente por desaparecido, un eufemismo para referirse a los caídos no localizados. La guerra se ha llevado la vida de Juanillo y la honradez de Nieves, arruinando la presumible felicidad de dos seres humanos víctimas de la barahúnda bélica que asoló la España de aquellos tiempos. Una moraleja que

inscribe el relato entre los muchos que glosaron las múltiples y variadas desgracias acarreadas por la contienda marroquí. El asunto, no obstante, queda enfocado por López Rienda desde la más ramplona y obvia óptica de la narrativa popular. En sus páginas se dan cita buena parte de los motivos tópicos que no solían faltar en este tipo de obras: la nefasta influencia del dinero, que todo lo corrompe y atropella; los despóticos comportamientos de los poderosos frente a la ingenuidad y bondad natural de los desfavorecidos; el amor no declarado, cuyo silencio sólo allega sufrimiento; el esforzado hijo que saca adelante a sus desvalidos padres; la honradez mancillada; los peligros que acechan a las chicas bellas pero pobres; y otra serie de lugares comunes en este tipo de fábulas. En realidad, la guerra que por aquellos días se estaba desarrollando se presenta como un añadido idóneo, y novedoso, para escenificar este esquema habitual de la novela popular; un modo de insuflar algo de aire nuevo a esquemas ya repetidos hasta la saciedad. En este sentido la novela de López Rienda resulta paradigmática y del todo ilustrativa, al igual que un año antes lo había sido Mi legionario, de lo que ya ha quedado señalado en algún otro lugar pero que por su importancia no está de más recordar: el abundante juego que la campaña de Marruecos dio entre estos escritores de tercera fila, verdaderos jornaleros de la pluma no muy sobrados de ideas ni originalidad pero ansiosos por suscitar en sus -es de suponer que- poco exigentes lectores una emotividad fácil y pueril.

La penúltima de estas manifestaciones literarias breves la constituye el cuento Herida de guerra, publicado por la madrileña revista La Esfera en 1926<sup>265</sup>, cuyo autor, José DÍAZ FERNÁNDEZ<sup>266</sup>, lo es también de El blocao, uno de los libros más reputados sobre esta campaña, al cual se le dedicará atención dentro de este mismo apartado. Se puede decir que este cuento, atendiendo a las similitudes de contenido que mantiene, anticipa lo que luego será "Cita en la huerta", uno de los relatos que conforma El blocao. Un innominado soldado de "cuota", culto y sensible, que a su vez transmite la historia narrada, malgasta su tiempo víctima del aburrimiento en la Alta Comisaría de Tetuán, donde ha sido destinado. Su única obsesión, tal vez por huir del tedio cotidiano, reside en poder mantener una relación amorosa

con una mora. La ocasión se la brinda un amigo marroquí, Mohamed Haddu, que lo conduce a su casa para que pueda conocer a su hermana Aixa. Tras este primer encuentro en el que sólo hay ocasión para mirarse, el soldado intenta volver a verla pero resulta inútil. Reincorporado a su unidad, destacada en el campo, un día son invitados a la boda de un café y, para sorpresa del soldado, la novia es Aixa. Este descubrimiento le produce una pasajera perturbación que hace pensar a sus oficiales en la necesidad de enviarlo al hospital. Termina el relato recordando que aquel acontecimiento resulta lo único relevante de cuanto le había sucedido en Marruecos, "una herida ya en cicatriz". La temática, aunque aquí se presente bastante más aligerada y casi en embrión, se aproxima en buena medida a la de su obra mayor: la vida del soldado en Marruecos está presidida por la vacuidad y el tedio, por la carencia de expectativas. Esta falta de verdadera actividad potencia sentimientos primarios. De ahí que, a pesar de que su relación con la mujer marroquí quede en algo fugacísimo, este mínimo y trivial contacto se sobredimensiona y se idealiza la figura femenina. Díaz Fernández cuenta la anécdota con prosa cuidada e incluso, no obstante la brevedad, con cierto mimo estilístico, lo que no impide que el conjunto resulte un tanto frío, sin la hondura que caracterizará más tarde a El bloqueo, tal vez porque esta breve narración tan sólo prefigure un mero boceto de aquella otra.

Cristobal de CASTRO<sup>267</sup> publicó en 1927 Los hombres de hierro, relato que, hasta donde alcanzo a conocer, cierra el ciclo de la novela breve sobre este asunto. Aparecida en la colección La novela mundial<sup>268</sup>, presenta una relación más bien indirecta con la guerra, y no porque ésta no constituya el eje en torno al cual se organiza la trama, sino debido a su visión periférica y alejada de la contienda. Sus escasas páginas muestran una de las habituales consecuencias: la muerte de un joven soldado, pero lo hace desde el seno familiar, no desde el frente de batalla. Felipe, hijo único y presumible heredero de don Miguel, un hosco y rico labrador andaluz, entra en quintas y le toca ir a Melilla para realizar su servicio militar. Huérfano de madre y cuidado por Antofñica, que siempre lo ha mimado en exceso, ha vivido hasta entonces entre algodones. Cuando el muchacho parte hacia su destino militar, su padre

oculta su preocupación fingiendo no darle importancia porque según su personal lema "los hombres son de hierro". Sin embargo, en la soledad devora con fruición las noticias de prensa sobre la guerra, ansiando no encontrar el nombre de su hijo entre las listas de bajas. Un día recibe un telegrama oficial en el que se le informa de que Felipe se encuentra desaparecido. El preocupado padre acude a Melilla, donde se le dice que el joven se encuentra cautivo de los rifeños, en una cabila proclive a liberarlo a cambio de una cantidad de dinero como rescate. Gracias a la mediación del comandante Leyva, la gestión se lleva a cabo y los cabileños ponen en libertad a un soldado. Cuando éste llega, puede comprobar estufectato que no se trata de su hijo sino de otro cautivo que al darse cuenta de que el reclamado no aparecía, aprovechó la ocasión para salir de allí. Don Miguel pierde la razón y debe ser internado en una casa de salud, donde es visitado por Antoñica, que lo encuentra en un estado de alucinación, leyendo en voz alta lo que cree una carta de su hijo, en realidad, una hoja de papel en blanco que le dan las enfermeras, para después golpearse a sí mismo con un hacha de cartón que para esas ocasiones han dejado al alcance de su mano, mientras repite su lema de que "los hombres son de hierro".

Relato que habla de las repercusiones de la guerra desde un punto de vista poco frecuentado, pues aunque guarda alguna lejana similitud con otro par de novelas que veremos en este mismo capítulo -La tragedia del cuota y La Colorina- y una mayor proximidad con un cuento ambientado en la campaña de 1893, el ya comentado El sustituto, de Clarín, lo cierto es que el enfoque de la tragedia particular desde el ambiente familiar del soldado puede considerarse casi insólito. No obstante, su muy escasa consistencia novelesca malbarata cuanto de hallazgo había en la idea original. Los pocos personajes carecen de toda entidad, ni siquiera el padre, don Miguel, eje en torno al cual se articula la fábula, desarrolla su tragedia ante los ojos del lector, todo lo más se indician algunos esquemáticos apuntes. Además, la narración, aunque breve, se demora en exceso en la pintura de un cierto costumbrismo rural que poco aporta al asunto central y le resta la intensidad que con otra orientación hubiera podido tener. A todo ello habría que añadir una exagerada reproducción fonética de las

particularidades dialectales andaluzas -no siempre ajustada a la realidad ni bien resuelta- en el habla de los personajes, que más que un aporte de gracejo o chispa deviene pesado lastre que ahoga la narración en las aguas de la vulgaridad.

Por lo que atañe a las novelas, la primera de ella es La tragedia del cuota, obra del entonces famoso periodista Francisco HERNÁNDEZ MIR<sup>269</sup>, publicada en el año 1922. Se trata de un relato de muy escasa entidad desde el punto de vista literario donde se nos narra la peripecia acaecida a Pepín Gómez de la Riva, un joven procedente de una adinerada familia; un niño mimado, egósta y manirroto, todo ello con el beneplácito paterno. Tras el desastre de Annual, el ejército lo envía a Marruecos, tal y como sucedió con otros muchos cuotas que por aquellas fechas se encontraban realizando su servicio militar en la Península. Las circunstancias ambientales a las que se ve sometido allí le obligan a cambiar su forma de vida y conducta. Se transforma en una persona solidaria, preocupada por los demás y por cuanto le rodea. En Marruecos consigue desarrollarse como hombre y como ciudadano, pues hasta entonces la educación recibida y el ambiente que lo rodeaba se lo habían impedido, de tal forma que lo que en un principio parece una tragedia personal se convierte en beneficio para él y para la sociedad.

Toda la narración está presidida por un fuerte carácter moralizante, lo que ya puede verse desde el subtítulo, Una escuela de ciudadanos. El hilo central se articula en torno al cambio personal que la guerra y las nuevas vivencias provocan en el protagonista, sin embargo, carece de hondura y hasta de verosimilitud. Como, por otro lado, el poco desarrollo argumental aparece deshilvanado y sin apenas vertebración -el capítulo "Aquí se discute todo", por ejemplo, poco tiene que ver con la trama general, es un añadido innecesario que da pie para hablar sobre la Legión- y su prosa se caracteriza por una elaboración más bien parca y un predominio de los registros coloquiales, cabe sospechar que lo que guió a Hernández Mir no fue tanto la creación de una fábula novelesca con neto propósito artístico en la que se recreara un asunto por él bien conocido, como el aleccionar a la sociedad -al menos a sus posibles lectores- de que la cuestión de Marruecos debía de concitar el interés



de todos y no dejarse en manos de unos cuantos políticos y militares. Esto se apunta en la novela, aunque no de forma directa, sobre todo en lo que atañe a cierta crítica del estamento militar, claro que circunscrita a lo más superficial y externo, preservando la idea de la importante labor que allí están realizando y que aún sería de más alto valor si se condujese con mayor eficacia. Todo el texto viene a constituir un intento por ficcionalizar algunos de los presupuestos ideológicos sobre estrategia política y militar que el autor sostiene en Del desastre al fracaso, su libro de análisis periodístico sobre las causas y posibles consecuencias de la derrota española en Annual.

Al año siguiente, en 1923, aparecieron las Notas marruecas de un soldado, de Ernesto GIMÉNEZ CABALLERO<sup>270</sup>, obra primeriza del autor y de cuyos problemas administrativos a la hora de su publicación ya me he ocupado antes. Libro que admite con dificultad su adscripción al género novelesco, pero que tampoco podría encuadrarse dentro de la literatura de carácter ensayístico porque aquí no se especula, sino que se recrea la realidad vivida. Y aún menos parecido guarda con los testimonios o diarios al uso, tal vez porque como señala el propio autor no estuvo "en zona de combates cruentos", y además porque, frente al mero propósito informativo que suele ser habitual en ese tipo de libros, todas las impresiones que Giménez Caballero nos ofrece han pasado por un riguroso filtro de ejercitación literaria, empezando por el propio título. En cualquier caso, considero esta cuestión de escasa importancia para el objetivo perseguido en estas páginas por cuanto esta obra no carece de cierta carga de reelaboración personal de la realidad, pues, aunque en sentido estricto no sea un libro de índole imaginativa, sí "es narración en propósito, extensión y estilo", como afirma Miguel Ángel Hernando<sup>271</sup>. Por otro lado, ya lo señalé en lugar anterior, interpreto la etiqueta definidora del género de forma amplia, tal que dentro de ella quepan estas Notas marruecas<sup>272</sup>.

El escritor madrileño, como haría más tarde José Díaz Fernández, vertió en este volumen parte de su experiencia en Marruecos, adonde tuvo que ir también como soldado de cuota tras el desastre de Annual, y, al igual que el autor de El blocao, desvela unas vivencias poco

satisfactorias. En el texto predomina el carácter descriptivo y está organizado en breves artículos, las denominadas "notas", especie de imágenes instantáneas que por una u otra razón han atraído la atención de un narrador personal que lo transmite. Estos breves artículos se agrupan tomando diferentes emplazamientos como criterio rector, de tal forma que hay "Notas del campamento", "Notas de hospital", "Un viaje en el 'Giralda", "Notas de Tetuán", "La judería" y "Notas de otros lugares". Los motivos son variados, pero hay un claro predominio de las impresiones sobre lo geográfico y lo humano; los paisajes y las gentes que va encontrando en Marruecos, tanto autóctonos como españoles. Entre estos mayoritarios asuntos se intercalan apreciaciones sobre la vida del soldado, sobre la guerra y los militares, e incluso sobre las decisiones políticas que se han ido siguiendo en el Protectorado. Todo este *collage* ofrece una panorámica amplia y poetizada de aquella zona del país norteafricano y de lo que supuso la presencia española. El nexo de unión más sólido, lo que da unicidad a un libro que en sí mismo no la tiene, es el tono emotivo y lírico con que va describiendo la realidad circundante.

En los asuntos que atañen sobre todo en la manera de conducir la guerra por políticos y militares profesionales centra Giménez Caballero su censura, no por sostener ideas antibelicistas -como en algún caso se ha querido ver<sup>273</sup>- ni tampoco, a mi juicio, antimilitaristas, aunque las múltiples reprobaciones que lanza al estamento militar puedan inducir a pensarlo. Más exacto parece sostener que lo que mueve el ánimo del escritor no es el deliberado ataque frontal a tal institución, sino un afán regeneracionista, el mismo que deja ver en sus reproches a las decisiones políticas, que le conduce a denunciar la negligencia, los vicios y la ineficacia estratégica, cuando no la inoperancia organizativa de unos jefes y oficiales que ni parecen capaces de recabar la confianza de la tropa para sí mismos ni de provocar en el soldado la que éste necesita para sentirse seguro. Cuestiones todas ellas que en absoluto implican una toma de posición contra el gremio castrense o los pilares sobre los que se sustenta. No son más que la denuncia de la palmaria desorganización que se vivía en

el Protectorado español, que con parecido o superior denuedo realizaron otros testigos y cronistas que por allí anduvieron durante aquellos días.

También en este mismo año debió de publicarse la absurda novela Los amores de Alfonso Reina, del con toda justicia desconocido Antonio CASES<sup>274</sup>, a pesar de que al menos otra vez dedicó su esfuerzo imaginativo al asunto de Marruecos, según veremos en epígrafe venidero<sup>275</sup>. En primer lugar, sospecho que debió de aparecer en el año 1923 porque tal fecha figura impresa al final del texto, ya que el volumen, compuesto en la Imprenta de Armas y Letras, carece de cualquier indicación temporal. Además, hay otra cuestión que induce a sospechar que esto fue así. En 1924 el autor volvió a publicar la misma obra con algunos ligeros retoques encaminados a suprimir o pulir los escasos pasajes críticos sobre la guerra y la vida militar. Esta vez el texto se presenta bajo el título de No quiere morir y ya con fecha expresa. En esta segunda hace referencia a la primera versión, menciona el cambio de título y justifica esta reelaboración porque al parecer la anterior no había satisfecho del todo el gusto del general Primo de Rivera, que había escrito un mínimo prólogo para el libro. En realidad, salvo por el título, tanto da una como otra, ambas vienen a ser el mismo dislate narrativo. Narra la peripecia de Alfonso Reina -denominado Santiago en la reelaboración de 1924-, joven zamorano que, ante los quebrantos que sufre la patria y la forma en que la guerra está diezmando a la juventud de su tierra natal, no duda en abandonar a su novia, Elvira, y partir henchido de ánimo hacia Marruecos con la intención de vengar a los caídos. Al cabo de un tiempo, regresa moribundo a su tierra, tras haber sufrido la derrota y el cautiverio, y Elvira no se digna ni siquiera a verlo en esos últimos momentos para él. Lo rechaza no por haberla abandonado, pues ella ha seguido manteniendo la misma animosidad belicosa del principio, sino porque ha regresado sin honor, vencido y humillado como un cobarde. Claro que lo más disparatado de este relato no son las ideas de exaltación militarista o de justificación de la dictadura como único remedio para solucionar los males que aquejan a España, sino la inexistente armazón narrativa sobre la que pretende sustentarse y su penuria expresiva. Para empezar, el narrador no enmascara su total desconocimiento de lo que

presuntamente desea contar, dado que nada de lo que le sucede al personaje ocurre ante los ojos del lector, son sólo referencias indirectas que entre sí comentan Elvira o los otros personajes que han permanecido en Zamora. La primera consecuencia de esta desacertada elección de punto de vista radica en que el protagonismo se desplaza de Alfonso o Santiago -según la versión- a la propia Elvira. Luego, como el tratamiento de la guerra desde la lejanía no da para mucho, y la novela sobrepasa las doscientas páginas, el texto se carga con todo tipo de situaciones -o más bien desviaciones- costumbristas y diálogos mostrencos que disipan el asunto central hasta hacerlo desaparecer a lo largo de páginas y páginas. Por si todo ello no fuera ya suficiente, una prosa amazotada, retoricista y añosa convierten este libro en poco más que un ridículo panegírico de la dictadura primorriverista.

En 1928 se publican tres títulos que dan cuenta de las vicisitudes del hombre en la guerra desde diferentes puntos de vista: Jauja, La Colorina y El blocao. El primero de ellos se debe a la pluma de un novelista que alcanzó gran renombre en su época pero que hoy ha sido relegado al olvido, Ricardo LEÓN<sup>276</sup>. En realidad, Jauja es un relato que sólo en parte y de manera tangencial se relaciona con la guerra de Marruecos, sin embargo, ejemplifica las consecuencias que el paso por el campo de batalla acarrearán a su protagonista, Juan García, un pobre chico de Jauja que realiza su servicio militar durante la etapa del conflicto. Allí pasa diez años en los que, por su poco apego a la miserable vida que hasta entonces había tenido y por azares de la fortuna, logra ascensos, se distingue en la defensa de la posición de Cudia Tahar, consigue salir ileso y además alcanza reconocimiento social como héroe de guerra. A su regreso al pueblo recibe trato de celebridad local. En su honor se organizan fiestas y homenajes, las mujeres se lo disputan y hasta le levantan una estatua. A pesar de ello no le dan un trabajo con que ganarse la vida, porque los disponibles no están a la altura de un héroe. Por fin, Tula, la hija de un general que está deslumbrada por Juan, le proporciona un piso y el cura le procura un trabajo como oficinista de medio pelo. Juan se plantea entonces su estabilidad afectiva, debatiéndose entre casarse con Tula, su benefactora y mujer de posibles aunque de aspecto físico poco agraciado, o establecer relaciones adúlteras con

Candelaria, bella joven de la que siempre estuvo enamorado sin que ella antes reparase en Juan y que ahora ya está casada con otro. Opta por casarse con Tula, sin embargo, el matrimonio deviene un fracaso y, para paliarlo, Juan se refugia en una vida un tanto desordenada y en Candelaria. Este comportamiento no resulta bien visto. Como consecuencia de su disipada conducta, es despedido del trabajo y pierde el favor de sus convecinos. Caído en la miseria, desfalca una fuerte cantidad de dinero y huye con Candelaria. Son atrapados y, tras ser devuelto a Jauja, Juan queda absuelto por un tribunal formado por los más conspicuos miembros de la comunidad, gracias a que el alcalde devuelve la cantidad sustraída. Le abren las puertas de la cárcel y el protagonista corre por el campo para disfrutar de su libertad hasta que una bala se cruza en su camino y lo deja allí muerto. Sólo Candelaria llora su muerte, pues para el resto del pueblo la cuestión queda zanjada al considerarla un accidente fortuito de caza.

La novela quiere aleccionar sobre las nefastas consecuencias que puede traer consigo la mala administración de la fama, tanto por parte del elogiado como, y sobre todo, por la que les corresponde a los que lo encumbran. En este caso el héroe de guerra acabó con el hombre de verdad que habitaba tras aquella fachada. A aquél se le presuponía un dechado de perfecciones, mientras que éste no era sino un ser limitado y vulnerable. Tan moralizante asunto se recubre de unas anticuadas formas narrativas y de una prosa donde se amalgaman los registros populares y los arcaizantes.

Parecido asunto, aunque con distinto propósito y desenlace, plantea Antonio REYES HUERTAS<sup>277</sup> en su relato La Colorina, que por su dimensión se sitúa a medio camino entre la novela y la novela breve. También en este caso se trata del heroísmo en la guerra y de sus consecuencias, y como en aquélla el conflicto bélico se convierte en motivo desencadenante de la historia narrada, aunque tenga poco peso específico en el desarrollo de la trama. Armando vive con su madre, viuda con pocos recursos económicos, y sus hermanos en una finca extremeña que lleva por nombre La Colorina. Esta propiedad perteneció a su padre hasta que tuvo que vendérsela a su cuñado para afrontar los gastos económicos derivados de un

pleito familiar. Armando y su familia se ven obligados a dejarla cuando su tía Julia decide venderla. Poco después, el joven debe incorporarse al ejército de Marruecos para realizar sus deberes militares. Presta servicio en el arma de aviación y su vida discurre con normalidad hasta que un día, mientras realiza una operación de reconocimiento, su aparato se avería y cae prisionero de los marroquíes. Pasado un periodo de cautiverio, sus captores pretenden que les facilite el acceso a una posición española mediante engaños a los centinelas que la custodian. Llegado el momento, Armando opta por no traicionar a sus compatriotas y les grita que abran fuego porque viene acompañado por el enemigo. Acción que Reyes Huertas ha extraído y reproducido con total fidelidad de la que en verdad le sucedió al cabo Noval durante la campaña de 1909. El protagonista resulta herido de gravedad por los disparos de sus propios compañeros pero la posición se salva. Recibe honores militares como héroe de guerra, fama y dinero, aspecto este último tan inverosímil que sólo puede aceptarse como convención propia de la fábula. Con este bagaje de heroísmo a sus espaldas regresa al pueblo, se casa con su prima Ana María y, con el dinero que ha obtenido por su valerosa conducta en campaña, recupera La Colorina, en la que había cifrado todas sus ilusiones. La coda del relato rezuma optimismo por todos sus poros, pues aunque su madre haya muerto, la pareja vive una relación de total felicidad en tan idílico paraje y los hermanos de Armando se han trasladado a Madrid donde también parece aguardarles un futuro de lo más prometedor.

En esta novela, a diferencia de lo que sucede en la de Ricardo León, la fama proporcionada por el comportamiento heroico en la guerra ha sido bien administrada y ha allegado insospechados beneficios al protagonismo. Ambas, atendiendo a su contenido, resultan ser el haz y el envés de un mismo planteamiento argumental, aunque la técnica narrativa que deja ver el relato de Reyes Huertas, en lo que a la persona narrativa se refiere, sea más original e incluso denote cierta excentricidad, como comentaré en páginas sucesivas.

Muy distinta a las dos anteriores es El blocao, de José DIAZ FERNANDEZ<sup>278</sup>. Obra que, según ya indiqué antes, tuvo su origen en un cuento, correspondiente al capítulo inicial del libro en la forma definitiva en que ha quedado, con el cual ganó un concurso literario

convocado por el diario El Imparcial en el año 1927, pero que no se pudo publicar por problemas de censura. Según cuenta el editor José Venegas, él fue quien instó a Díaz Fernández para que a partir de ese cuento escribiese una novela donde relatase su experiencia en Marruecos, y de esta forma pudiese sortear los problemas administrativos que impedían la difusión de su obra<sup>279</sup>. Viene esto a colación no sólo como mera anécdota, sino porque, a mi juicio, arroja cierta luz sobre una de las cuestiones que ha sido objeto de debate y opiniones encontradas desde la aparición del libro, su problemática adscripción al género novelístico.

La crítica literaria, tanto la que se se ocupó de esta obra en los primeros momentos como la que ha venido haciéndolo con posterioridad, objetó serios reparos para considerar El blocao una novela, a pesar de que el autor en la portada la denominó Novela de la guerra marroquí. Algunos de los comentaristas, historiadores y estudiosos que se han acercado a esta obra han evitado pronunciarse sobre tal cuestión, esquivándola con expresiones como los "relatos", "cuentos" o "narraciones cortas" que componen el volumen. Incluso ha habido quien, es de suponer que atendiendo más al estilo y al tono expositivo que a la propia fragmentación de su contenido, le ha encontrado cierto parentesco con la poesía. Así lo afirma Víctor Fuentes -apoyándose tal vez en una idea lanzada años atrás por Guillermo de Torre sobre la novela de vanguardia<sup>280</sup>- al colocar El blocao "en esa zona intermedia entre la narrativa y la poesía en que se sitúa la novelística de vanguardia"<sup>281</sup>. Otros, sin embargo, han optado por excluirlo del género, tal parece ser la opinión de Gómez de Baquero, uno de sus críticos de primera hora, que en una reseña periodística se refiere a él como "colección de siete novelitas"<sup>282</sup>. Más explícito en su opinión resulta Eugenio G. de Nora, quien atribuye esta particular distribución del contenido a "naturalidad expresiva", o por decirlo con otras palabras, a una carencia de estructuración narrativa, a un testimonialismo en exceso directo y poco elaborado, en lo que el crítico encuentra: "el principal aspecto negativo de El blocao: su fragmentarismo, su aspecto de simple yuxtaposición de anécdotas de la vida del soldado en Marruecos, que hace discutible el subtítulo de 'novela'"<sup>283</sup>. En parecidos términos se expresa José Domingo,

aunque en su caso no considere esta ausencia de estructura rígida como sinónimo de minusvalía en su calidad literaria: "El blocao carece, pues, de unidad argumental, quedando más bien como excelente libro de narraciones"<sup>284</sup>. Mucho más virulento se muestra Juan Ortega Costa, quien lo reseñó en fecha próxima a su aparición en la Revista de Tropas Coloniales, publicación en la que este libro ni tuvo que gustar ni debió de ser bien recibido por razones obvias. Este crítico no sólo considera que la obra de Díaz Fernández no es una novela, sino que, aludiendo a motivos cuando menos poco elegantes, encuentra en ello un demérito:

"Hoy es lícito llamar novela a una colección de cuentos (...) El autor, al decir de su libro que es una novela de Marruecos, no ensancha los ya amplísimos horizontes del género; más bien parece descubrir un íntimo fracaso. Quizá sea demasiada suspicacia suponerlo; pero se diría que, al empezar el trabajo, en los momentos calientes y optimistas de la concepción, imaginó una novela grande, una gran novela de Marruecos (...) y que, sin darle cima, con una prisa juvenil y explicable, pero injustificada, por entrar en contacto editorial con el público, cuando no tenía más que unos cuantos felices bocetos, les puso el punto final de los asuntos concluidos, renunciando a la obra entrevista, pero no a la tentadora etiqueta de Novela de Marruecos, que había sido el estímulo original."<sup>285</sup>

En extremo contrario se sitúan los que consideran que El blocao sin ningún tipo de reservas y por méritos propios debe inscribirse dentro del género novelístico. Entre quienes así opinan se encuentra Benito Artigas Arpón, que en otra reseña también de primera hora sostiene: "Considerada a través de la lente tradicional con que se hacen las clasificaciones literarias, quizá no le cuadre a este libro el nombre de novela (...) por la forma en que ha sido concebido y ejecutado (...) Pero El blocao es una novela, innegablemente, que persigue un mayor acomodo a la realidad que las novelas al uso."<sup>286</sup> Los argumentos esgrimidos por este comentarista sirven como pauta de referencia para casi todos los que con posterioridad han venido sosteniendo la misma o parecida tesis. Estos argumentos se fundamentan en la



innovación, esto es, en la capacidad del género novelesco para evolucionar e ir ampliando sus horizontes en cuanto a la forma de organizar el contenido narrado. Y si esto es una constante de la actividad artística, mucho más evidente tenía que serlo en los años veinte, una época caracterizada por la renovación<sup>287</sup>. Bastante tiempo después, Lawrence Miller y el ya mencionado Víctor Fuentes, al acercarse de nuevo a esta obra, vienen a coincidir con el planteamiento de Artigas Arpón, y aún lo explicitan con mayor rotundidad. El primero considera que Díaz Fernández se adelantó a su generación literaria y emparenta su manera de organizar lo narrado con la novela de los años cincuenta y sesenta "donde se revela el protagonista a través de un proceso anecdótico que no sigue necesariamente un proceso lineal."<sup>288</sup> Mientras que el segundo, apoyándose en lo que ya dejó dicho el propio autor de El blocao en el prólogo a la segunda edición de su libro<sup>289</sup>, sostiene que esta disposición del contenido se debe a un rechazo hacia las fórmulas de la novela tradicional y a una búsqueda de nuevos modos de contar que estuviesen más "en consonancia con la vida 'sintética y veloz, maquinista y demócrata' moderna."<sup>290</sup> Un poco más allá va Laurent Boetsch, quien argumenta que "algunos de los siete capítulos de El blocao podrían considerarse como unidades completas, pero es evidente que así, fuera de su contexto en la novela, perderían mucho de la fuerza y del sentimiento que ofrece la unidad del libro."<sup>291</sup> Acompaña Boetsch esta afirmación con una propuesta de estructura que, si bien puede considerarse discutible y en algún aspecto resultar algo forzada, no carece de fundamento. Según este crítico los tres primeros relatos o capítulos de la novela, como él prefiere llamarlos, guardan una simetría con los tres últimos, mientras que el cuarto, el denominado "Magdalena roja", se convierte en el eje alrededor de cual giran los restantes. Esta simetría vendría avalada por unas coincidencias temáticas, intensificadas en la triada última con respecto a sus correlativos capítulos en la primera parte. De tal forma que el asunto tratado en el primero de los relatos vuelve a reproducirse o está íntimamente relacionado con el del séptimo, en el cual el tema es presentado con una mayor agudeza, e idéntico vínculo se establecería entre segundo y sexto por un lado, y entre tercero y quinto por otro.

Los argumentos hasta aquí expuestos, y otros cuantos más a los que no me he referido por no alargar demasiado la cuestión, sin duda están bien cimentados y no carecen de razón, pero creo que hay algunos otros puntos en los que la crítica no ha reparado y que en cierta manera condicionaron que esta novela tenga esta forma y no otra distinta. En primer lugar, el tiempo de que dispuso para componer el libro fue más bien escaso. Hay que tener en cuenta que, como apunté antes, lo realizó a instancias del editor José Venegas, en buena medida para sortear las dificultades administrativas que había sufrido su relato primero, y esto ocurrió con posterioridad a haber ganado el concurso literario de El Imparcial. El premio por ese cuento le había sido concedido en abril de 1927 y la novela ya estaba en la calle en julio del año siguiente. Esta premura temporal está avalada además por el testimonio del propio editor: "lo terminó materialmente sobre la platina de la imprenta"<sup>292</sup>. Por otro lado, el relato El blocao, con el que había obtenido el premio en el concurso, era lo único que tenía escrito y sus dimensiones no superaban las veinticinco páginas con tipos amplios y generosos espacios, a lo que cabría añadir que constituía una estructura narrativa cerrada de difícil ampliación sin desbaratarla, y mucho menos hasta las doscientas páginas preceptivas para que el texto no se viese sujeto de nuevo a los rigores de la censura. Ante esto, a Díaz Fernández no le quedaba otra opción que la de elaborar un nuevo relato que por su necesaria extensión le habría obligado a partir de cero, o varios cortos que pudiera añadir al inicial, tal y como hizo, en algún caso recurriendo a ideas o bocetos anteriores. Así debió de ocurrir con el breve cuento Herida de guerra, ya publicado, pero que ahora había de servir como motivo para "Cita en la huerta", una de las partes de El blocao.

Otra cuestión que no conviene pasar por alto es la limitada experiencia que Díaz Fernández tuvo sobre la guerra de Marruecos. Circunscrita a aquellos detalles que él pudo observar por sí mismo o le pudieron contar, los que, por ejemplo, recogió en las crónicas que envió a El Noroeste. Nunca estuvo en zonas de primera línea de combate ni participó en ofensivas o repliegues de gran calado, por lo que no pudo escribir esa gran novela de Marruecos sobre la que hablaba Ortega Costa, teniendo en cuenta, claro está, que su voluntad

-según parece desprenderse del prólogo por él mismo redactado para la primera edición del libro- era elaborar una obra de carácter testimonial y rigurosa, que diera cabal cuenta al lector de lo que había supuesto el paso por allí para muchos miles de jóvenes españoles, y no una retahíla de falsedades, fantasiosas aventuras o vulgares repertorios de patrioterías hazañas bélicas, lo que ya habían hecho buena parte de las novelas que a lo largo de estas páginas estoy comentando. Y a esta misma voluntad de exactitud, de contar a partir de lo vivido y no de lo fantaseado, entiendo que se debe la ausencia de esa imaginería de brutalidad y muerte que otro de los comentaristas de la obra, Hossain Bouzineb en este caso, atribuye a una decidida intención pacifista: "J. Díaz Fernández evita mostrarnos esos paisajes kafkianos, ese fuerte hedor de los cadáveres, esas heridas ensangrentadas, esos piojos, esas enfermedades, esa muerte en sus más variadas manifestaciones... quizá por la negación misma de la guerra."<sup>293</sup> Un punto de vista semejante al que revelan las Notas marruecas de Giménez Caballero, aún más ilustrativas sobre el propósito de testimoniar lo vivido. Tal vez, ante esto se pueda objetar que Ramón J. Sender, también tuvo una experiencia limitada como soldado en Marruecos y ni siquiera estuvo allí durante los aciagos días del desastre de Annual, sin embargo, supo verter la tragedia de esta guerra en una fábula de alcance total y de férrea estructura. Esto sin duda es así, pero la capacidad fabuladora del novelista aragonés admite pocos parangones entre los narradores españoles de este siglo. Desde luego, en ningún caso cabe compararla con la de Díaz Fernández. Además, puede darse por casi seguro que Sender escribió Imán con total libertad, esto es, sin pensar que tenía que renovar la técnica ni el arte novelesco; algo que sin duda ya planeaba en la mente de Díaz Fernández. La renovación, en el caso del narrador aragonés, vendría después, cuando los demás leyeran y opinasen sobre su obra, como suele ocurrir con aquellos que han sido favorecidos por el genio, y pocas objeciones podrán hacerse a que Sender, al componer Imán, gozó de él.

Tampoco considero sostenible la presunción de que esta infrecuente forma novelesca se deba a la incapacidad del autor para elaborar una estructura de corte más tradicional, pues, aun con las salvedades que quiera ponerse, esto es lo que hizo en su siguiente obra, La

venus mecánica, con resultados literarios, por cierto, bastante inferiores a los de El blocao, opinión que está casi del todo generalizada entre los que han dedicado alguna atención a la obra de Díaz Fernández.

Por último, para zanjar esta cuestión, y sin que ello signifique desestimar las opiniones de la crítica señaladas en lugar precedente, considero que si El blocao presenta la forma novelesca que presenta y no otra distinta, ello responde en buena medida a que el autor escribió a partir de su limitada experiencia, es decir, lo que ésta le permitía contar dentro de un talante testimonialista, y, sobre todo, a que escribió lo que el escaso tiempo de que dispuso para completar el texto le permitió.

Una vez publicado, el libro recibió una gran acogida tanto por parte del público como de la crítica. Varios hechos avalan esta afirmación. Uno de ellos, que aun tratándose de un autor novel, en quince días ya se había vendido la primera edición y se imprimió una segunda a los tres meses. En 1930 conocería una tercera y por medio había sido traducido al inglés, al francés y al alemán. Fue objeto de atención en las páginas literarias de múltiples diarios y revistas; no sólo en las cabeceras de mayor tirada, sino también en modestos periódicos de provincias. Los comentaristas lo elogiaron con unanimidad y sin reservas, como declaró el propio Díaz Fernández en el prólogo a la segunda edición. Incluso aquellos que, bien por posicionamientos ideológicos o bien por concepciones estéticas diferentes, más alejados podían hallarse de lo planteado en esta obra, no encontraron motivos para descalificarla de forma global, tal fue el caso de Juan Ortega Costa, quien, a pesar de negarle la condición de novela y señalar otra serie de aspectos como defectuosos, admitió, en su ya citada reseña para la Revista de Tropas Coloniales, que se trataba de un libro con interés y digno de ocupar lugar principal entre los dedicados a asuntos coloniales. Igual sucede con Benjamín Jarnés, que, a juicio de Anthony Leo Geist, la recibió "con respeto, pero también con un ligero desdén mal disimulado."<sup>294</sup> La opinión de Jarnés -vertida en dos reseñas, una primera en La Gaceta Literaria, firmada sólo con J.<sup>295</sup>, y la segunda en Revista de Occidente, con el cuando menos ambiguo título de "Una falsa falsilla"<sup>296</sup>- es de suponer que transmitía el sentimiento que la

narración había suscitado en el entorno de los escritores próximos a esta publicación y a la corriente deshumanizada, y que, consecuentemente con sus diferentes puntos de vista en cuanto a los aspectos temáticos y argumentales, no debió de concitar su total agrado. De ahí el título de su comentario que, incluyendo una palabra de las que el propio Díaz Fernández utiliza en el prólogo de su libro -cuando apunta que "está escrito sobre una falsilla de recuerdos"- parece desvelar una cierta ironía zumbona para mostrar este rechazo, aunque tal vez sólo fue un hallazgo expresivo que le pudo parecer feliz y no exento de causticidad más aparente que calculada, pues lo cierto es que su crítica más que el "ligero desdén mal disimulado" de que habla Geist, en mi opinión, lo que deja ver es una notable desorientación recubierta de oscuridad expositiva, un no saber con certeza por dónde hincarle el diente al texto, pues, aparte de que le gusta la parte titulada "El reloj", poco más se saca en claro de esta reseña. Fueron éstas, sin embargo, contadas excepciones frente a las generalizadas alabanzas de que ha venido siendo objeto, desde su publicación hasta nuestros días, esta novela que, por ejemplo, el historiador Tuñón de Lara no dudó en considerar "la más lograda sobre el tema de la guerra en el Rif."<sup>297</sup> El paso del tiempo la ha situado, además, como uno de los primeros exponentes del cambio de rumbo que se produjo en la novelística española a finales de los años veinte. El blocao rompe con lo que había venido siendo la tendencia del relato vanguardista y adelanta algunos de los planteamientos argumentales y temáticos que poco después desarrollará la novela social de preguerra, convirtiéndose así en puente entre ambas corrientes narrativas.

El elemento decisivo que confiere unidad a las partes o relatos que conforman El blocao es que esté narrado desde la primera persona y por un mismo personaje, aunque en ocasiones también se hayan esgrimido argumentos mucho más étereos e inasibles desde el punto de vista narrativo: una atmósfera -mencionada por el propio autor en el prólogo a la segunda edición- o ambiente común, un mismo espacio e incluso las particularidades de su prosa. Además, esta perspectiva personal refuerza el carácter testimonial de la obra. Carlos Arnedo, el narrador, se presenta como un soldado de cuota ascendido a sargento, cuya presencia en Marruecos -al

igual que en realidad le sucedió a Díaz Fernández- se debe a la derrota de Anual. Va refiriendo algunas de las anécdotas allí ocurridas a lo largo de las siete partes, capítulos o relatos del libro, que llevan por título: "El blocao", "El reloj", "Cita en la huerta", "Magdalena roja", "África a sus pies", "Reo de muerte" y "Convoy de amor". En algunos de estos episodios se ve implicado como protagonista, en otros es sólo testigo, e incluso en uno de ellos su labor se limita a la de mero compilador de lo que le han contado. Todas estas anécdotas carecen entre sí de orden cronológico -con la excepción que supone la vuelta al pasado de Arnedo en "Magdalena roja"- o de cualquier otro indicio organizativo que no sea la simetría propuesta por Boetsch, y responden a planteamientos argumentales dispares, llegando en el caso del ya mencionado "Magdalena roja" a situar buena parte de la acción en un espacio diferente, en España, y en un tiempo anterior a la llegada del protagonista a Marruecos. No obstante, mantienen en su conjunto una cierta uniformidad temática en torno a un reducido número de asuntos que centran el enfoque de cómo Arnedo vivió esta contienda.

Estos asuntos dan cuenta de la existencia del soldado en la guerra, al menos en esta guerra, pero no de las penalidades que en su faceta de combatiente debe arrostrar, sino de las carencias y miserias que como ser humano se ve obligado a sufrir. La primera y más destacada, a juzgar por el realce que alcanza en varios de los episodios, es la ausencia de cauce donde canalizar sus necesidades sentimentales y amorosas, tanto en su aspecto de ternura como de carnalidad, y la consiguiente represión sexual que los condicionantes bélicos imponen a hombres jóvenes y llenos de vigor. Esta cuestión, que está presente en casi toda la novela, se explicita en toda su contundencia y con diversas formas en varios de los relatos. En "Cita en la huerta", retomando lo ya visto en Herida de guerra, presenta el tanteo con la mujer marroquí como lenitivo para una insatisfecha necesidad, el frustrado intento de acercarse al otro sexo, aunque éste se materialice en la fugaz visión de una joven. Idéntico sentimiento, aunque con final más oscuro, preside la relación que mantiene el teniente Riaño con la mora África en "África a sus pies", narración que guarda bastante similitud en cuanto

a su argumento con algunas de las novelas de amor comentadas en el capítulo precedente, en especial con Aixa, donde, como sucede aquí, esta relación tendrá consecuencias nefastas para el oficial español, que en el desenlace propuesto por Díaz Fernández será la muerte del galanteador envenenado por su amante africana antes de que parta al mando de su columna. Estos dos episodios han sido puestos en correlación en el análisis de Boetsch, como parte de un mismo asunto: la relación entre el español y la mujer marroquí. Según la tesis que él sostiene para toda la novela, y en lo que se refiere a estas dos partes el paralelismo resulta bastante acertado, en este segundo relato se produce una intensificación con respecto a "Cita en la huerta". En aquél el personaje femenino era el misterio pero desde una óptica amable e incluso ingenua, en éste es también el misterio pero recubriendo un peligro cierto. El asunto no queda en privativo de estos dos capítulos o relatos, sino que está presente en la casi totalidad del libro. Ya en "El blocao" está obligada inhibición sexual, en este caso del propio Arnedo, comienza a tener repercusiones colectivas más graves, pues es causa desencadenante de la muerte de varios soldados, al permitir el protagonista que su pasión le distraiga de sus deberes en el mando de una pequeña posición cuando es atacada y su guarnición sorprendida, mientras él intenta intimar con una joven mora. Y la desgracia acarreada por este mismo motivo adquiere ya tintes de absoluta tragedia en "Convoy de amor", donde la esposa de un teniente, mujer coqueta y de conducta provocativa, despierta un fiero y animalizado instinto sexual en el a la fuerza reprimido ánimo de la columna de soldados que le van dando escolta para conducirla a la posición donde se encuentra su marido, hasta el punto de impelerlos a satisfacer sus deseos mediante una agresión que sólo puede ser sofocada cuando el jefe de la columna dispara su arma y la mujer queda muerta en medio de sus asaltantes.

En otros dos de los relatos los que se realiza son las consecuencias del vacío y soledad que caracteriza la vida del soldado, bien por haber sido arrancado de su habitual contexto o bien por verse inmerso en uno nuevo, el de la vida militar en campaña, que le resulta hostil. "El reloj" ejemplifica la primera de las situaciones. Refiere lo sucedido a Villabona, un soldado de extracción campesina que recién casado ha tenido que ir al frente. Apartado de los suyos,

lo único que le liga con su pasado es un reloj de grandes proporciones que ha llegado a convertirse en una celebridad entre todos los hombres de la posición. Un día, al salir para hacer la aguada, el enemigo los ataca y una bala destroza el reloj de Villabona. El soldado, ante la incompreensión de los demás, llora con profunda amargura por la pérdida de aquel artefacto, que le ha salvado la vida pero cuya pérdida le ha dejado huérfano de cariño, le ha cortado el único vínculo afectivo que le mantenía unido con su vida anterior. Toda la narración está transitada por una sentida ternura hacia este hombre a quien la guerra le ha desposeído de todo. "Reo de muerte" mantiene puntos de contacto o cierta simetría -siguiendo la terminología utilizada por Boetsch, y que en la correlación de estos dos episodios resulta también acertada- con el anterior. Como "El reloj", da cuenta del afecto a las pequeñas cosas y de lo que puede llegar a sentirse su desaparición. La diferencia es que aquí el asunto se intensifica y adquiere unos tintes mucho más dramáticos. Narra la inquina que un teniente siente hacia un perro que vive en la posición. El animal se muestra voluntarioso con los soldados, siendo el primero a la hora de compartir con ellos los peligros cotidianos, por lo que éstos le recompensan con su cariño y admiración, en especial Ojeda, quien, al igual que sucedía con Villabona y su reloj, ha depositado en este perro todo su afecto. Sin embargo, el teniente Compañón, oficial al que todos desprecian por su brutalidad y cuya única forma de combatir el aburrimiento es destruyendo cuanto le rodea, ha centrado todos sus odios en el animal, al que termina matando con vileza ante la horrorizada conmoción y la silenciosa rabia de los soldados bajo su despótico mando, lo cual deja a Ojeda sumido en una infinita soledad. El ánimo que subyace en este episodio es mostrar con absoluta crudeza la estulticia y el poder brutal con que se conduce este oficial, que en buena medida puede ser reflejo de otros muchos de los que dirigieron las operaciones en Marruecos. En estos dos relatos se acentúan las dosis de antimilitarismo presentes en El blocao. En "El reloj" se incidí más en el aspecto de absurda idiotez que preside la toma de decisiones en los mandos del ejército, que, con tono humorístico cercano a la parodia, se manifiesta, por ejemplo, en la determinación de un coronel que ordena arrestar a un soldado por contravenir las ordenanzas



al no llevar bigote, sin haber reparado en que carece de pelo para poderlo lucir. Mientras que en este segundo se destaca en primer plano la arbitrariedad y la crueldad de ciertos sectores de la oficialidad, y el consecuente desvalimiento de quienes están a sus órdenes.

"Magdalena roja" es un episodio que sin abandonar asuntos ya tratados, como, por ejemplo, el amor carnal, abre nuevas perspectivas dentro de la novela. Gran parte de lo que en él se cuenta sucede fuera del escenario marroquí, en la Península, y además es el único que puede ubicarse cronológicamente con respecto a los demás. Siguiendo un orden temporal habría que situarlo el primero, donde da comienzo la narración, dado que refiere acontecimientos previos a la incorporación de Arnedo al ejército de África. También resulta esclarecedor para conocer con mayor profundidad al narrador-protagonista, al presentarlo en su vida de paisano e inmerso en los ambientes que frecuentaba con anterioridad. Por otro lado, da cabida a elementos argumentales nuevos dentro del desarrollo novelesco, nos sumerge en la lucha de las clases proletarias y las actuaciones del sindicalismo radical en la España de aquellos años, cuestiones que, a pesar de su aparente disparidad con la vida militar y la guerra, quedan integradas en la trama general.

El relato narra la relación entre Carlos Arnedo, un joven de clase media y con estudios, y Angustias, una mujer de clase obrera y actitudes políticas radicales. Ambos son miembros de un sindicato, pero mientras él refleja un pequeño burgués que intenta encontrar cauce para sus incorformistas ideas juveniles mediante su apoyo intelectual al proletariado, un "*dilettante* del obrerismo", como se llama a sí mismo; el perfil de ella muestra a una mujer con un pasado que no quiere recordar y fanatizada por sus ideas extremistas y violentas. Arnedo siente una mezcla de admiración y atracción física por esta "Magdalena roja", que aprovechándose de la influencia que sobre él ejerce intenta implicarlo en sus acciones revolucionarias. Primero, cuando todavía Arnedo es un paisano, consigue que el joven la ayude en la colocación de una bomba en una fábrica durante una huelga, y, más tarde, cuando el protagonista ya ejerce de sargento en Marruecos, pretende que realice labores de espionaje para el bando rifeño, a lo cual Arnedo se niega. Angustias, un tiempo después resulta

detenida como responsable de contrabando de armas para los rifeños en la zona española del Protectorado. El sargento Arnedo es el encargado de custodiarla y ponerla a disposición de las autoridades militares, lo que, tras vencer las presiones de ella, ejecuta con la mala conciencia de pensar que ha traicionado sus ideas anteriores.

En apariencia cabría pensar que "Magdalena roja", por lo menos en la parte que se desarrolla en España, se encuentra más cerca de planteamientos argumentales y temáticos propios de la novela social de años venideros que de los otros episodios de El blocao, sin embargo, hay una serie de puntos que la unen estrechamente al resto de la novela. Uno de ellos es el instinto carnal, evidenciado en la atracción que Arnedo aún como paisano siente por cuanta mujer se cruza en su camino, "iba por las calles enredándome en todas las miradas de mujer, y tenía que ir quitándolas de mis pasos como si fueran zarzas o espinos."<sup>298</sup> Esto se materializa con más intensidad en su acercamiento a Angustias, de quien llega a hacerse cómplice más por entablar una relación erótica que por comunidad ideológica o de estrategia sindical. Otro de estos nexos con los otros episodios de la narración lo constituye, como apuntan López de Abiada y Boetsch, la metamorfosis que la experiencia de la guerra, de la vida soldadesca y de cuanto estas situaciones llevan aparejado produce en quien se ve obligado a vivirla. Este cambio empujaba a personajes secundarios como Villabona u Ojeda hacia una concentración de su afectividad en un reloj o en un perro. Aquí cobra otra dimensión, supone una mudanza en sus planteamientos ideológicos y de reivindicación social. Así lo confiesa el propio protagonista: "Mi espíritu era ya un espíritu adaptado y cotidiano, incapaz de apresar el mundo con un ademán de rebeldía (...), mi voluntad civil había quedado desgarrada y rota entre los alicates de la disciplina."<sup>299</sup> Esta nueva actitud, ya sea atribuible a cobardía, según sostiene López de Abiada<sup>300</sup>, o a maduración personal, como señala Boetsch<sup>301</sup>, guía el comportamiento de Arnedo al final del relato, cuando, a sabiendas de que en buena medida está traicionando una parte de sí mismo, opta por entregar a Angustias y confesar más tarde que no tuvo valor para pegarse un tiro.

La pasión carnal junto a la transformación que la guerra y sobre todo la disciplina militar operan en el hombre, son aspectos más que suficientes para que "Magdalena roja", a pesar de su aparente disparidad argumental, quede engarzada con las otras partes de la novela, entre otras razones porque, aun con distintos envoltorios, devienen dos de los asuntos centrales de la obra. No obstante, algún crítico ha encontrado en este episodio motivaciones muy distintas, cual sucede con Boetsch, quien considera que con "Magdalena roja" Díaz Fernández pretendió dar otra dimensión a los soldados y a la propia guerra, presentando a aquéllos como dobles víctimas, por un lado del conflicto militar y por otro de una injusta sociedad civil que oprime a las clases menesterosas, mientras que la guerra, atendiendo a la impopularidad de que gozó entre el proletariado, no sería sino un síntoma más de una sociedad inicua y corrupta<sup>302</sup>. Todo este planteamiento nos lleva, a mi manera de ver, mucho más allá de lo que el texto propone, sobre todo si reparamos en que el único soldado con algún protagonismo en todo el episodio es Carlos Arnedo, personaje que, por su condición de cuota y de pequeño burgués con estudios, parece poco representativo del modelo de joven campesino u obrero industrial que por carencias económicas tuvo que cumplir como soldado en Marruecos.

Cuestión diferente, pero que tal vez también cabría considerar, es si en este episodio de El blocao no estaba el escritor dejando entrever una idea narrativa distinta que por estas fechas ya bullía en su cabeza. Aquella que plantea la concienciación social de una mujer de vida alegre y su relación afectiva con un intelectual izquierdista procedente de la pequeña burguesía, más o menos lo que luego habría de ser La venus mecánica. Lo planteo sólo a manera de hipótesis, pero algunos paralelismos, no sólo en el argumento, sino, y sobre todo, en la configuración de los personajes, parecen sugerirlo. Resulta evidente, por ejemplo, que hay una cierta similitud, ya advertida por López de Abiada y por Boetsch, entre Angustias y Obdulia, como protagonistas femeninas, y también, aunque esta sea menor y pueda estar motivado por la propia proyección personal del escritor en su obra, entre Carlos Arnedo y Víctor Murias. Tal vez Díaz Fernández intregó este asunto dentro de la novela sobre la guerra de Marruecos no por su mayor o menor pertinencia u oportunidad, sino porque era materia

que sin duda le interesaba y que ya formaba parte de su particular universo novelesco. Eso explicaría la extensión y muy superior peso narrativo que dentro de "Magdalena roja" tiene la parte que se desarrolla en la península frente a la escenificada en escenario marroquí. El engarce entre ambos hilos narrativos vendría dado por la cuestión del espionaje y del tráfico de armas, procedimiento del que se sirve para recuperar a la verdadera protagonista del episodio, a Angustias, y, junto con ella, volver a traer a primer plano del relato el pasado de Carlos Arnedo para así poder enfrentarlo a su presente. Esta hipótesis entra en contradicción con lo sostenido por Víctor Fuentes, y reafirmado más tarde por López de Abiada, acerca de la presencia de Angustias en Marruecos. Atribuye el primer crítico esta presencia a "la ayuda de las masas populares de la metrópoli a la lucha de descolonización"<sup>303</sup>, y, claro está, Angustias encarna a esas masas populares. Esta interpretación plantea, a mi juicio, algunas objeciones. Apunta Fuentes que, desde un punto de vista histórico, hubo conatos de esta ayuda. No pongo en duda que entre algunos grupúsculos muy minoritarios y en extremo radicalizados se aventurase esta posibilidad e incluso se hubiera podido llevar a cabo o al menos hubiera habido intentos, sin embargo, no fue ése el criterio seguido por las asociaciones políticas o sindicales mayoritarias en la izquierda española, que, es de fácil suponer, representarían el sentir de las masas populares a las que alude Fuentes, y de cuyos presupuestos debía de hallarse cercano el escritor por aquellos días, a tenor de su adscripción poco más tarde a la conjunción radical-socialista, de la que luego fue diputado. Estas agrupaciones abogaron desde un primer momento por el abandono de Marruecos y la paralización de la guerra, pero no por la ayuda militar a los rifeños<sup>304</sup>, que de una u otra forma hubiera supuesto la muerte de muchos más soldados españoles, pertenecientes la mayoría de ellos a las clases obreras defendidas por estos grupos. Además, evitar esta inútil e impopular sangría humana había sido uno de los argumentos con más fuerza esgrimidos a la hora de avalar la retirada. Desde la perspectiva de la lógica arquitectónica de la protagonista del relato tampoco parece tener una base por completo sólida, dado que en toda la parte de narración anterior a la aparición de Angustias en Marruecos, sobre todo desde que

conoce que Arnedo debe ir allí, no hay ni un solo indicio de que este personaje ande fraguando nada semejante, y apelar a su carácter fanático y exaltado o a la particular campaña de violencia que ha emprendido para acabar con la opresión social no parecen motivos convincentes, o al menos que justifiquen del todo ese lanzarse a colaborar con los rifeños, con los que podrá compartir su odio contra la potencia colonial, pero que también, en su particular guerra de liberación, están matando a soldados pertenecientes a las masas proletarias. Se vuelve de esta forma al argumento que debió de disuadir a la izquierda radical española de tal empresa y que en consecuencia tendrfa que haber disuadido también a Angustias. Finalmente, examinando la trama del relato, se aprecia una técnica narrativa, en cuanto a la hilazón de los acontecimientos que va narrando, bastante más cercana a los planteamientos tradicionales que en el resto de la novela, sobre todo en la decisión de volver a unir a los dos protagonistas en la situación final, después de haber sido separados por el tiempo y el espacio. Esta técnica como procedimiento para crear intensidad dramática en los momentos cercanos al desenlace es del todo habitual en la disposición del argumento en la narrativa más tradicional, su rastro puede encontrarse incluso en las novelas por entregas del siglo anterior, lo cual choca tanto con el resto de los episodios del libro, donde no existe presencia alguna de este tipo de procedimientos, como con los presupuestos literarios que Díaz Fernández dice rechazar en el ya mencionado prólogo a la segunda edición.

Para concluir, conviene subrayar que desde una perspectiva argumental El blocao, aunque esté ambientada en la guerra de Marruecos, no puede considerarse una novela de guerra que quepa dentro de los asiduos parámetros de este tipo de narraciones. De hecho, sólo el primero de sus episodios, "El blocao", refiere, y de forma parcial, acontecimientos en puridad bélicos. De ahí que, a mi juicio, resulte inadecuado emparentarla con las novelas de corte antibelicista y pacifista que se escribieron a raíz de la primera guerra mundial, como en ocasiones se ha sugerido<sup>305</sup> y en contra de lo cual ya advirtió Eugenio G. de Nora, al señalar que: "La adscripción de El blocao al grupo de obras imbuidas del pacifismo antimilitarista de la postguerra europea (Barbusse, Remarque, etc.), no puede hacerse sin grandes

restricciones"<sup>306</sup>. Esto no quiere decir que en ella no haya un reflejo de la guerra de Marruecos, que sin duda lo hay, y de los más esclarecedores, ni tampoco que de su lectura no se extraiga una impresión contraria a aquel conflicto, lo que sucede es que Díaz Fernández se aparta de las fórmulas al uso. En su novela el antibelicismo no se desprende de los rigores y desgracias inherentes a la propia lucha. Aquí no hay batallas, ni mutilados, ni atroces muertes en combate, ni se da cuenta del miedo o la brutalidad del soldado, ni en general se recoge nada de la imaginaria con que suelen presentarse las consecuencias más aparatosas y obvias de la guerra. Entre otras razones, no hay nada de esto porque, como ya señalé antes, tampoco el autor lo conoció y éste es un libro con voluntad testimonial. Aquí se cuenta aquello que en la mayoría de los relatos bélicos suele quedar relegado a un segundo plano, lo que en apariencia carece de importancia o tiende a ser considerado como suceso menor. Sin embargo, todo ese cúmulo de pequeñas anécdotas deja ver con absoluta contundencia y crudeza que, por decirlo con las atinadas palabras de Laurent Boetsch, "el soldado desconocido que anda en alpargatas es la verdadera víctima del conflicto"<sup>307</sup>. Aún más evidente que este contenido antibelicista es el antimilitarismo que El bloqueo rezuma por todos sus poros. Primero, reduciendo a astillas la reputación de los tenidos por heroicos profesionales de la milicia, mudados en las páginas de la novela en inconscientes y eufóricos juguistas como el teniente Riaño, en necios ordenancistas como el coronel que envía al calabozo a un soldado al que no le sale bigote o en tarados mentales como el furibundo Compañón. Luego, dejando constancia de que, mucho más que la propia guerra, es la inhumanidad de la disciplina castrense la que modifica al hombre, reprimiendo sus ideas e impulsos naturales, succionando su espíritu civil hasta despersonalizarlo y trocarlo en un ser animalizado o en un cobarde.

En el año 1930 se publican dos relatos que inciden de manera muy directa en esta problemática del hombre en la guerra. Uno de ellos es una especie de crónica novelada sobre la experiencia de un soldado que lleva por título Uno de tantos, del desconocido Salvador FERRER. En realidad, según reza en una nota al final del propio volumen, éste fue su primer

libro y con gran probabilidad debió de ser el único, por lo menos dentro del ámbito de la creación literaria, dada la total ausencia de noticias sobre su persona y sobre posibles obras posteriores. Su inclusión entre las novelas se debe más al deseo expresado por el autor en la dedicatoria del libro, donde de tal forma lo denomina, que a la dosis de fabulación que presenta su contenido. Atendiendo a este último aspecto y a la escasa elaboración de la materia narrada más se asemeja a una suerte de crónica o diario sobre el acontecer personal de un soldado de cuota que prestó servicio en la zona de Tetuán. Ricardo González, joven estudiante enviado desde España a la zona del frente para cubrir bajas, refiere desde una doble condición de narrador y protagonista su experiencia marroquí, centrada en los días en los que llevó a cabo la retirada de Xauen. Este sangriento capítulo está enfocado desde los escenarios de la retaguardia, lo que no impide que el conflicto bélico se presente en toda su crudeza o que a lo largo del texto aparezcan diseminadas en múltiples ocasiones las más funestas y brutales consecuencias de los combates: la destrucción, los heridos, los mutilados, los muertos y todo aquello que viene siendo habitual imagineria de la guerra despojada de cualquier halo heroico. En este sentido, la narración de Ferrer constituye una implacable denuncia contra esta campaña colonial, no sólo por esas desgracias inherentes a cualquier enfrentamiento bélico, sino por la inútil sangría y el quebranto tanto físico como moral que supuso para los jóvenes de una generación, sin olvidar la propia esterilidad que representó la presencia española en aquel territorio. En definitiva, la guerra no constituye sino una conjunción de mentiras. Así lo manifiesta el protagonista:

"Todo era mentira; mentira el entusiasmo, mentira la belleza de las heroicidades. Hasta nuestra vida era una mentira./ ¡Y aquellos periódicos de la tierra, que nos pintaban valientes, decididos, cantando himnos a la patria mientras íbamos a buscar la muerte, con la sonrisa en los labios!/ Todo era una desconsoladora mentira (...) ¿Y todo para qué? (...) ¿Quién nos había ofendido?/ ¿De quién debíamos defendernos? (...) nuestra acción allí, en aquel transcurrir estúpido de los días, más parecía acción de bandoleros organizados que de patriotas ofendidos." (Pág. 346).

A su obvio antibelicismo hay que añadir sus no menos evidentes acometidas contra el sistema y estamento militar, al cual se censura no tanto -aunque también- por su modo de conducir la guerra, por sus deficiencias organizativas o por la penuria en que se obliga a vivir al soldado, como por la eficaz labor que la disciplina castrense y los encargados de ejecutarla realizan en pro del embrutecimiento y la animalización del hombre, cuya condición humana queda reducida a la de un "guarismo" y su albedrío no supera el que disfruta un "presidiario". Esta inquina que el narrador protagonista va destilando en contra de la institución militar rezuma un cierto vaho o coincidencia con algunos presupuestos anarquizantes que se trasluce en algunos momentos de la novela -por aceptar la denominación establecida por el autor- en los que el personaje teoriza o moraliza sobre la cuestión:

"Respetaremos al ejército mientras tenga una existencia legal en el estado./ Pero le pediremos que nos ayude él mismo a suprimirlo; porque en sí mismo, en su misma esencia, tiene un virus de atávica imperfección."<sup>308</sup>

El relato tiene una decidida vocación de testimonio universal, de que sea reflejo de una vivencia colectiva acerca de todos aquellos que hubieron de padecer tan absurda guerra, lo que ya se hace patente desde el título. Para ello, dentro de la narración personal se da cabida a otra serie de anécdotas que diferentes personajes cuentan al protagonista, a través de las cuales se pretende ofrecer una más amplia perspectiva de lo allí sucedido o trascender la mera peripecia particular. Sin embargo, tan loables propósitos quedan truncados en buena medida merced a una raquítica elaboración artística del texto. La disposición del contenido, pues casi resulta fuera de lugar hablar de estructura, carece no ya de cualquier artificio narrativo, sino incluso de la más básica trabazón propia de la arquitectura novelesca, de tal modo que sobre todo en su segunda parte -desde el capítulo "Oasis" hasta el final- no es más que una mera yuxtaposición de cuadros deshilvanados. Tampoco la prosa de Ferrer contribuye a ensanchar el horizonte artístico de esta obra. En general se atiene a registros funcionales y cuando se aparta de ellos cae en relamidos amaneramientos -"mariposa de curiosidad la que hace acercanos hasta el borde de estas vidas intensas", (pág. 159)- o en fórmulas ya muy



manoseadas; incluso deja deslizar algún error léxico extendido en el habla coloquial pero denotativo de falta de cuidado en la escritura<sup>309</sup>. En conclusión, Uno de tantos pasa por ser uno más de esos libros de carácter testimonial escritos sobre esta campaña, cuyo activo más importante radica en su deliberada oposición a lo bélico y a lo militar, y al que le sobra el etiquetado de novela, pues si en su faceta de alegato didáctico contra la guerra de Marruecos resulta eficaz, en su aspecto artístico reporta más bien poca cosa.

El segundo de los títulos que conformaron la cosecha novelística de 1930 es Imán<sup>310</sup>, bien distinto del anterior por cuanto se trata de un impresionante relato desde cualquier punto de vista y muy probablemente el más logrado de cuantos hasta el momento se han escrito en lengua española sobre esta guerra. Este título supuso la presentación literaria de Ramón J. SENDER<sup>311</sup> dentro de la novela de dimensiones amplias, dado que sus anteriores tanteos, aun no careciendo de cierto mérito, se habían circunscrito al ámbito de la narrativa breve, de la que en estas mismas páginas ha podido verse una muestra con Una hoguera en la noche y más adelante se hablará de otro par de cuentos de ambiente marroquí publicados al igual que el anterior título en Lecturas. Primer ensayo por consiguiente, pero acierto pleno, pues según señala Francisco Carrasquer, a pesar de ser su *opera prima* es ya una *opera magna*<sup>312</sup>. A pesar de la relevancia que Imán tiene, y no sólo por sus valores intrínsecos sino por otros aspectos colaterales a los que más tarde aludiré, en repetidas ocasiones se ha puesto de relieve la escasa atención que tanto la crítica como los lectores le depararon en el momento de su aparición y en los inmediatos años posteriores. El propio Carrasquer, destacado estudioso de la obra del narrador aragonés, lamenta que los críticos del momento, con la excepción de Rafael Cansinos-Assens, no le prestaran casi ninguna atención<sup>313</sup> y en parecidos términos se pronuncia Gonzalo Santonja<sup>314</sup>. Ambos historiadores de la literatura vuelven a coincidir al considerar que tampoco gozó de muy efusivo recibimiento entre los lectores a tenor del número de ediciones y las cifras de venta que tuvo. En cuanto a las primeras fueron dos, una de cinco mil ejemplares y otra popular de treinta mil, y aún en julio de mil novecientos treinta y cinco desde el diario La Libertad<sup>315</sup> se aventuraba la posibilidad de que quedasen

ejemplares de la primera de ellas. Claro que esta desatención la cifran todos los comentaristas al ponerla en paralelo con la recepción popular que le depararon en aquellos otros países a cuyas lenguas fue traducida, sobre todo en Alemania, donde, siguiendo el estudio de Carrasquer, "había sido poco menos que un *bestseller*"<sup>316</sup>. Pero no sólo alcanzó un gran éxito en esta nación, sino que también logró una más que notable difusión en otros muchos lugares -sobre cuyas ediciones aporta minuciosos datos Gonzalo Santonja<sup>317</sup>- y halló traducción en muy variadas lenguas<sup>318</sup>. Esta popularidad de la novela en el extranjero tal vez haya generado la idea de que en España pasó semidesapercibida entre el público. Cuestión que merece ser revisada, al menos parcialmente. Una cosa es que la crítica española del momento no supiese ver en ella los valores narrativos que sin duda posee -lo cual tampoco es del todo exacto, para comprobarlo basta revisar las reseñas que en aquellos días aparecieron en algunos diarios<sup>319</sup>- o que por estos mismos valores hubiese merecido un mayor predicamento cuestión en la que pudieron influir razones ajenas al propio relato, como sugiere Arturo Barea<sup>320</sup>, y otra muy distinta que los lectores hiciesen caso omiso de ella, pues esto último no responde por completo a la realidad, al menos si atendemos a las palabras del propio Sender, que muchos años después declaraba: "Antes de la guerra [civil] yo vendía, pues, cinco mil ejemplares, o seis mil. Aunque de Imán se vendieron dos ediciones, una de cinco mil y otra popular de treinta mil."<sup>321</sup> Lo cual convierte este libro, publicado cuando todavía el autor era un completo desconocido en el panorama literario, en el más difundido de toda su obra de anteguerra, cuando su nombre ya gozaba de cierta resonancia. Tal vez la única duda que quepa sea saber si el autor no incluía en su comentario Míster Witt en el Cantón, por el que recibió el Premio Nacional de Literatura de 1936, o es que a pesar de tan importante distinción su cifra de ventas tampoco alcanzó la de Imán.

El relato de Sender poco tiene que ver con sus anteriores escauceos en la materia, pues presenta una recreación descarnada y brutal de la guerra marroquí a través del proceso de degradación física y espiritual que va padeciendo una de sus víctimas, el soldado español denominado Viance, un campesino cualquiera sobre cuyas espaldas cae toda la ferocidad

irracional de aquel conflicto unida a la crueldad de la institución militar y sus oficiales. Viance, joven plétórico de energías y proyectos, es separado de su ambiente natural cuando la vida empezaba a ofrecerle un porvenir para ser enviado a Marruecos a cumplir su servicio militar. Allí comienza su proceso de degradación, primero al tener que sufrir las humillaciones y ofensas de la oficialidad, representada en especial por el teniente Díaz Ureña, un individuo desalmado que utiliza las estrellas de su bocamanga para ejercer una inmotivada venganza personal contra el protagonista. Más tarde Viance sufre en carne propia los más extremos rigores de aquella guerra, al verse involuntariamente implicado en el aciago episodio del desastre de Annual y el derrumbamiento de toda la Comandancia de Melilla. Tras una angustiosa huida en solitario, más propia del mundo de las pesadillas que de la realidad, consigue ser uno de los pocos supervivientes de aquella carnicería. Sin embargo, su llegada a Melilla, extenuado física y mentalmente, lejos de suponer su liberación no es más que el inicio de otro calvario aún peor, el choque con una irracional burocracia militar y de nuevo con la inclemente rigidez de sus oficiales, que le lleva al enfrentamiento con uno de ellos y a padecer un injusto recargo en el tiempo de su servicio militar. A partir de aquí, Viance, muy mermado en su energía física y en su voluntad anímica -pues incluso ni el deseo de venganza contra Díaz Ureña puede ya empujarlo a seguir adelante, ya que el teniente morirá en combate después- queda convertido en poco más que un autómatas al que sólo mueve la rutinaria inercia. Algún tiempo más tarde, otro enfrentamiento con la rígida burocracia militar supondrá un nuevo recargo para Viance. Al final, convertido en algo muy parecido a un despojo humano, es licenciado y regresa a su lugar de origen, que ya no existe porque una presa ha cubierto de agua todo lo que fue su pueblo y sus raíces. Una devaluada y pisoteada condecoración que el protagonista recogió en un vertedero del cuartel africano, única muestra de su paso por Marruecos y de los sufrimientos soportados, le es arrebatada y acaba prendida en el pecho de una cupletista de ínfimo local, que canta una cancioncilla alusiva al patriotismo militar, mientras Viance va dándose cuenta de que esos años en Marruecos no sólo le han robado su juventud y sus energías, sino que también le han desposeído hasta de su pueblo y

de todo aquello que había sido su vida anterior, borrado ahora de la faz de la tierra en aras de un presunto progreso. Su sino fatalista parece ofrecerle sólo una posibilidad para elevarse sobre tanta desgracia, la que le sugiere una cuerda que pende del techo en la que puede ahorcarse.

Este esqueleto argumental se recubre con toda una serie de episodios cuyo eje fundamental gira en torno a la injusta opresión que los poderosos ejercen sobre los débiles, tanto en las relaciones dentro del ejército como en la sociedad en general. Viance no es sino una víctima más de un engranaje que cercena la vida de los más desfavorecidos, como lo son a su vez -aunque no parezcan tener conciencia de ello- esas cuadrillas de obreros que han sepultado el pasado de Viance bajo las aguas de una presa<sup>322</sup> y como también lo ha sido de otra forma su madre que -en uno de los episodios más conmovedores de la novela- se deja morir para que la familia no se vea obligada a consumir sus escasísimos recursos económicos en el pago de medicinas para su enfermedad. Si bien la novela presenta una denuncia sin contemplaciones contra el colonialismo, contra la guerra, contra el estamento militar y contra el falso patriotismo -patrioterismo más bien- de banderitas, himnos marciales, condecoraciones y discursos altisonantes, bajo todo esto late un desgarrado grito contra "el cansancio (...) de dos mil años de injusticia", (pág. 75), que para asegurar la supremacía de unos pocos ha condenado a muchos, ya sean estos soldados o paisanos:

"Viance advierte luego: aunque nosotros, como los mulos, sólo tenemos deberes cívicos, no derechos: el deber cívico de morir. El Estado nos autoriza a morir para sostener el derecho cívico de unas docenas de seres que son la historia, la cultura, la prosperidad del país, porque el país comienza y termina en ellos." (Pág. 154)

Esta requisitoria contra la manera en que se ha institucionalizado el poder, junto a una postura de neta confrontación ante toda forma de crueldad, las acusaciones contra el gregarismo, los ataques a la religiosidad excluyente, el amor como máxima representación de la categoría humana, un cierto sentido de la trascendencia que con formas alegóricas plantea una suerte de hermanamiento entre el hombre y la naturaleza o el cosmos, y otra serie de

ideas diseminadas por toda la novela, anticipa ya en esta obra la mayor parte de lo que en otras posteriores configurará el universo narrativo de Sender. De ahí que con total razón se haya dicho en repetidas ocasiones -aunque a veces por distintos motivos- que aun siendo Imán su primera novela no parece una obra primeriza. Y es que, a mi entender, por dispares que puedan mostrarse los planteamientos argumentales de sus relatos, siempre mantuvo el escritor aragonés una unicidad en la temática de fondo, un *corpus* de carácter ético ideológico que con total justeza podría denominarse, utilizando un término muy querido por el autor, como hombría, y sin duda, hombría del mejor cuño.

Casi desde su aparición se han querido establecer paralelismos, e incluso ver posibles influencias<sup>323</sup>, entre Imán y las novelas de carácter antibelicista o pacifista escritas tras la Primera Guerra Mundial por excombatientes que utilizaron el soporte narrativo para denunciar la crueldad de aquel conflicto, aludiendo sobre todo a El fuego y a Sin novedad en el frente, tal vez por ser éstas las que alcanzaron una mayor difusión y habían sido traducidas y publicadas en español<sup>324</sup> poco antes de la aparición del relato de Sender. Este sonsonete se ha venido repitiendo hasta fechas bien recientes, aún a raíz de la reedición que la editorial Destino hizo en el año 1976 su título volvía a aparecer junto al de la novela de Remarque<sup>325</sup>. Los que así argumentan tal vez se estén dejando llevar por cuestiones extratextuales porque lo cierto es que atendiendo exclusivamente a lo que las narraciones dejan ver -tanto en los que se refiere a su contenido como a la técnica y modos de contar- tales emparentamientos carecen de sentido, pero no ya sólo entre las obras de Remarque y Barbusse con respecto a la de Sender, sino tampoco entre ésta y otros títulos menos conocidos como los de Ludwig Renn, Guerra y Postguerra; Cuatro de infantería, de Ernst Johannsen; Los que teníamos doce años, de Ernest Glaeser; o La disputa por el sargento Grischa, de Arnold Zweig; por citar algunos autores europeos, porque si se hace referencia a los norteamericanos que escribieron sobre asuntos bélicos referidos a la Gran Guerra, cual es el caso de los Tres soldados, de Dos Pasos, o de Adiós a las armas, de Hemingway, tampoco hay nada que justifique una cercanía con ellos. El único punto de contacto que en puridad puede establecerse entre todos estos

títulos e Imán viene dado por la común recreación de una guerra, que en el caso de Sender, por cierto, ni era la misma ni tenía mucho que ver con la de aquéllos. Esta disimilitud ya fue apreciada por Charles Olstad, crítico poco sospechoso de mantener a capa y espada la originalidad del escritor español, pues emparenta su novela con las escritas sobre la guerra del 14: "Imán stands as Spain's contribution (...) to the European pacifist novel of the 20's and 30's, typified by Henri Barbusse Le feu and Erich Maria Remarque's Im Westen nichts Neues."<sup>326</sup> Sin embargo, cuando analiza en paralelo las novelas de Remarque y de Sender, rebate las infundadas apreciaciones de semejanza al darse cuenta de las sustanciales diferencias que hay entre ambas:

"Although there are similarities, both general and specific, differences are more important (...) The class, background, and narrative function of the central characters are quite different. Remarque's Paul Bäumer is of the urban lower middle class in a small city (...) Sender's Viance (...) is of a rural lower class (...) Bäumer is a likeable fellow (...) Viance, on the other hand, is a solitary figure (...) Remarque's Bäumer is the narrator (...) Sender's Viance (...) narrates nothing (...) except during Viance's long and solitary wanderings (...) Remarque's novel is a human protest against war -war as distinct from peace- (...) simple pacifism (...) Simple justice is its central theme, not simple pacifism [esto se refiere a Imán] (...) Imán is not a protest against war as an evil, for war is not distinct from peace (...) The contest between Remarque's pacifism and Sender's stance, which can be called radical humanism, is clearly seen (...) in the ending of the two novels."<sup>327</sup>

Claro que, sin hacer una análisis tan detallado como el de Olstad, esto ya había sido advertido por Luis Bello en una temprana reseña que de la novela hizo para el diario El Sol, donde, tras juzgar de interés crítico secundario el intentar rastrear si Sender tuvo presente una posible prosecución del espíritu de esos libros, concluye con una aseveración que en mi opinión coloca las cosas en su justo sitio:

"Creo que sin los libros de la Gran Guerra y aun sin la Gran Guerra, Sender hubiera escrito lo mismo la página que le tocó vivir."<sup>328</sup>

Además, esta narración, como ya he apuntado antes, trasciende la estricta anécdota bélica, y no para moralizar o al menos dejar constancia de los perjuicios de toda índole que la guerra acarrea sobre los individuos y los pueblos -no se adscribe pues a esa corriente pacifista que suele ser el fondo temático de los relatos europeos sobre la Gran Guerra-, sino que lanza un grito furibundo contra una palmaria injusticia social, convirtiéndose así en "algo más que una 'novela de guerra", según apunta Vicente Moga Romero<sup>329</sup>. Aquí el mal no reside sólo en las perversidades inherentes al propio conflicto armado, incluso las muertes y desgracias que éste acarrea -en concreto, la tragedia de Annual- no es sino una mera, y casi esperable, consecuencia de una situación de degradación moral de los detentadores del poder, ya sean éstos políticos, oficiales y mandos militares o simples especuladores económicos. Todos ellos utilizan el Protectorado marroquí para su medro personal so pretexto de patriotismo. Así lo atestigua la reflexión de un soldado: "La Patria no es más que las acciones del accionista", (pág. 99). Cuestión esta sobre la que Sender vuelve una y otra vez, planteándola de forma directa o bien mediante el más descarnado sarcasmo:

"Voy hacia la avenida principal, que divide el campamento en dos partes iguales. Allí están el cuartel general y la barraca de Currito, los dos poderes máximos del campamento: el militar y el civil. Esta cantina es una sucursal de los grandes almacenes de víveres que Currito tiene en la plaza. Aún no hace cuatro años iba con un borriquillo y dos garrafas de agua detrás de las columnas. El desastre de Annual lo habrá sido para otros; pero no para Currito, que hoy tiene diez camiones propios, abastece de víveres a varios regimientos y ha instalado en cada campamento una barraca donde hay todo lo que los señores jefes y oficiales puedan apetecer." (Pág. 233)

En la novela hay en efecto un conflicto bélico pero por encima de éste hay otro de más calado, el conflicto social y moral -del que el bélico constituye sólo una parte- de un poder

oprobioso, detentado por unos pocos a costa de la permanente ofensa y humillación de las clases más desfavorecidas, ya sean campesinos civiles o campesinos convertidos en soldados. El enemigo de éstos últimos nada tiene que ver con el rifeño levantado en armas, que se rebela para defender su tierra y sus derechos, para no ser oprimido y convertirse en otra víctima más de aquellos que son enemigos de todos y de todo lo que no convenga a sus propios intereses. Viance llega a intuirlo vagamente al final de su experiencia:

"El caso de España es el mismo que el de Marruecos. La aristocracia goda 'corre los moros' y busca títulos de grandeza y en España corre a los españoles y busca títulos de la Deuda de acuerdo con los auténticos bárbaros del Norte." (pág. 275)

Mucho se ha especulado también acerca del carácter de Imán. Algunos de los que se han acercado al libro lo han incluido dentro de la denominada novela histórica, adjetivación que le aplica hasta un historiador tan prestigioso como Tuñón de Lara, apoyándose en parte de lo dicho por Lukács a la hora de definir este género y en lo mucho que -según otros- hay de reportaje en esta obra<sup>330</sup>. Otros, abundando más en esta misma postura, han querido hallar esta presunta historicidad en la ausencia deliberada de nombres de lugares y posiciones<sup>331</sup>. Francisco Carrasquer, saliendo al paso de tales opiniones, considera absurda tal adjetivación, y creo que su criterio resulta del todo justificado. Parece obvio que, incluso apelando a la más simple convención del género, la de referir hechos o acontecimientos del pasado, esto no se sostiene a la hora de tratar sobre esta novela de Sender, escrita en un tiempo casi inmediato a los sucesos referidos y cuando las únicas reflexiones disponibles provenían de apresurados análisis o crónicas de tipo periodístico, por lo que si se echa mano de caracterizaciones algo más técnicas de este género novelístico, como por ejemplo, la de Leda Shiavo, que lo define como "un discurso referido a otro"<sup>332</sup>, tal adscripción resulta todavía más inadecuada, pues aunque la intención del narrador aragonés hubiera sido -posibilidad ni siquiera imaginable a la vista del texto- la de elaborar una recreación histórica, pocas fuentes solventes hubiera podido consultar en mil novecientos veintinueve, año en el que al parecer acometió la redacción de Imán. Asunto diferente, tal vez a ello haya que atribuir el origen de semejantes



afirmaciones, es que la novela aparte de sus cualidades como obra de ficción, al elaborar su fábula sobre sucesos ocurridos en la realidad, ofrezca un punto de vista -y téngase presente que sólo uno y particular, ya que se escribieron otras sobre la misma materia pero desde otra perspectiva y extrayendo consecuencias diferentes- sobre esos hechos que pueda resultar de cierta utilidad para su estudio desde campos ajenos al de la literatura, el de la historia entre otros, lo cual hay que considerar común a muchas novelas y no por ello se las etiqueta de históricas. En esta dirección parecen apuntar unas palabras de Juan Luis Alborg que sitúan la cuestión en lugar más cercano al que le corresponde:

"El libro es un documento de primordial importancia para conocer aquel capítulo de nuestra historia [habría que añadir que según la óptica de Sender], no por la información detallada sobre personas o hechos concretos -que no la da-, sino como reconstrucción de una realidad determinada que el novelista capta y traslada al libro con fuerza impresionante."<sup>333</sup>

Tan escaso fundamento como atribuirle un carácter histórico tiene sobreponderar un denominado valor como reportaje o documental por encima de sus cualidades como texto de ficción narrativa. Tal vez algunos de los comentaristas que apoyan esa tesis hayan prestado más atención a las palabras del propio Sender en la nota que abre la primera edición -donde manifiesta que el libro son poco más que unas anotaciones guardadas desde tiempo atrás y "apenas ordenadas", de las que excluye la componente imaginativa y aparenta rehuir las "intenciones estéticas" o los "prejuicios literarios"- que al propio contenido y a su disposición en la novela. Sólo habiendo tomado tales afirmaciones al pie de la letra pueden entenderse opiniones como la del anónimo analista que reseñó el libro en el suplemento literario de Times en 1934:

"Sr. Sender's book is to be regarded less an a work of fiction than as an impressive piece of journalism contributing an unpublished page to the detailed history of the present."<sup>334</sup>

O que, por ejemplo, Javier Alfaya, a las alturas de mil novecientos setenta y seis -cuando se hizo la reedición en España- con todo lo que ya había llovido sobre las innovaciones en el campo de la creación narrativa, no la considerase "una novela ortodoxa, sino un fascinante reportaje" y añade:

"Imán apenas tiene una trama novelesca que envuelva sus descripciones (...) es una crónica donde la manipulación artística se detiene en el borde mismo de la ficción para no alterar la historicidad de unos hechos todavía vivos en algunos sectores de nuestra conciencia colectiva."<sup>335</sup>

Tal aseveración ha venido repitiéndose con harta frecuencia, hasta el extremo de que incluso, un historiador y crítico tan avisado y riguroso como Eugenio G. de Nora, en este caso apoyándose en el escaso carácter novelesco de los libros senderianos anteriores a Míster Witt en el cantón, sostenga que "Imán tiene mucho de documental novelado"<sup>336</sup>. También en esta cuestión tercia Francisco Carrasquer, a mi entender con total razón, para desde la absoluta discrepancia desmontar tales afirmaciones argumentando que no cabe considerarla "una novela-reportaje, puesto que no nos 'reporta' nada, no nos aporta información precisa y nominada conforme a las crónicas, noticieros y partes de guerra registrados oficialmente."<sup>337</sup>

Además de lo dicho por Carrasquer, y volviendo a retomar el inicio de la cuestión: las palabras de Sender donde pudieron tener su origen estas interpretaciones, es dable pensar que éstas no constituyeran sino un mero artificio literario, mezclado tal vez con unas ciertas dosis de modestia en la autopresentación de un novelista neófito, porque resulta cierto que el autor no vivió el desastre de Annual en Marruecos, y mal reportaje o documental con voluntad realista, y mucho menos histórica, podría haber hecho de lo que sólo conocía de oídas. Por otro lado, el texto de Imán muestra una construcción bastante artificiosa tanto en el contenido como en la disposición con que lo presenta. En cuanto al primero, son suficientemente elocuentes todos los pasajes alusivos a ese escapismo trascendente que se producen en el protagonista durante su huida tras el desastre militar, los cuales revelan que tal proceso no

responde a una visión objetivista y externa, sino a una interiorización personal que mal se aviene con un estilo de reportaje o documental y ni siquiera encontrarían cabida en un realismo estricto y purista. Su carácter novelesco se hace aún más obvio si atendemos a la organización y manera de transmitir este contenido, basta para ello reparar en la propia estructura narrativa; en la disposición fragmentada del tiempo, en ese comienzo *in media res* del relato para después volver hacia atrás en una larga analepsis y posteriormente avanzar hacia su final; o en las varias voces narrativas mediante las que se transmite la fábula. Ante esto se podrá argumentar que todo ello se hace necesario para producir el efecto de verosimilitud, por ejemplo, para que el lector pueda tener noticia de la magnitud del descalabro de la Comandancia de Melilla en julio de mil novecientos veintiuno, dado que el sargento Antonio no lo pudo conocer, personaje en el que, por cierto, algunos han querido ver un trasunto del propio Sender, y que de ser así, lo cual se antoja bastante probable, en nada afectaría al producto artístico. O que su figura resulta necesaria para intermediar entre las reflexiones y sensaciones experimentadas por Vianca y el lector, ya que la tosquedad de pensamiento y la escasa capacidad expositiva del protagonista harían poco viable por inverosímil el relato directo desde la primera persona. Y quienes sostuviesen esta tesis estarían sin duda en lo cierto, pero hay que tener en cuenta que todo ello no son sino las convenciones de la narrativa de ficción, que mediante estos y otros artificios elabora un discurso distanciado del referente real y con una base artística. Ahí radica la divergencia entre el reportaje o documental y la novela, ambos pueden servirse de un referente común, sin embargo el tratamiento, el tema -en sentido estricto del término- o la manipulación de tal asunto, como queramos llamarlo, será diferente. En definitiva, esta diferencia no estriba en el objeto del discurso, sino, siguiendo la terminología de Jakobson, en la mayor o menor ponderación que se le de a las funciones refencial o poética del lenguaje. Lo contrario supondría negarle a la novela la posibilidad de elaborar sus mundos de ficción sobre referentes denotados por el mundo real. Sin salirnos de estas páginas, en capítulo venidero se tratará sobre una obra donde ese presunto carácter documental o de reportaje pudiera estar mucho más marcado que

en el relato de Sender, estoy refiriéndome a la Autobiografía del general Franco, donde Vázquez Montalbán elabora su discurso en un paralelismo absoluto con la historia, sin embargo, se sirve de estrategias y técnicas expositivas ajenas a la historiografía o al reportaje y particulares de la ficción narrativa para construir un libro cuya condición novelística resultaría dificultoso, además de estéril, rebatir.

A pesar de que la recepción crítica en el momento de la aparición de Imán sólo puede considerarse mediana, observada con la perspectiva que da el tiempo el peso de esta novela dentro del panorama narrativo de la época no puede considerarse escaso. Si El blocao ya había supuesto una ruptura parcial -significativa, pero sólo parcial- con los moldes novelísticos más frecuentados por aquellos días, el relato de Sender significó la ruptura completa. Ello no es consecuencia de que se decantase por un desaliño formal contra el que se había rebelado la anterior generación de narradores, pues bien al contrario su estilo se manifiesta lleno de expresividad, sino porque en esta novela sí que se lleva a cabo la rehumanización de la materia literaria que proponía Díaz Fernández, y además sin los titubeos y cortapisas que todavía se apreciaban en la obra de su ideólogo. Este avance que ya fue explicitado por Víctor Fuentes -"los recursos artísticos de la literatura vanguardista usados por Díaz Fernández dan paso a un realismo crudo y descarnado; el punto de vista de la narración, el de un intelectual pequeño-burgués en El blocao, es en esta novela el de un 'soldado cualquiera"<sup>338</sup>- creo que va más allá aún de lo que señala este crítico, pues ese "realismo crudo y descarnado" que sirve de soporte a la fábula se articula con ciertas dosis de raíz imaginativa que agregan vigor a la tragedia de este soldado y estimulan una emoción cuyas vibraciones superan las del simple realismo. "Clarinetazo anunciador del cambio de rumbo", llamó Marra-López<sup>339</sup> a Imán, y para Josefa Rivas su publicación "representa un momento crucial en las letras españolas"<sup>340</sup>. No sé si tales apreciaciones resultan un tanto excesivas -no hoy, que se revelan llenas de justeza, sino en su momento-, pero lo que resulta innegable, y en ello están de acuerdo muy amplios sectores de la crítica y de la historia de la literatura,

es que tanto la obra como su autor se convirtieron en uno de los más sólidos puntos de referencia de la denominada novela social de los años treinta.

Los tres próximos títulos a los que a continuación me voy a referir quedan incluidos en este capítulo no sin serias reservas, dado que ninguno de ellos puede catalogarse en puridad como novela. Sin embargo, considero que cualquiera de ellos, atendiendo al talante desde el que fueron escritos, tal vez encuentren aquí ubicación más adecuada que entre los volúmenes del todo ajenos a lo imaginativo. El primero de ellos se publicó en el año 1932 y lleva por título ¡¡¡Los muertos de Annual ya son vengados!!!. Obra firmada por *El joven del Rif*, seudónimo bajo el que se oculta Eliseo VIDAL GALLEGO, nombre real pero tan carente de proyección dentro del panorama literario como el postizo que utiliza. Su presencia entre la narrativa de ficción se debe más al expreso deseo del autor, que en la portada del libro lo denomina "novela histórica", que a reunir las condiciones mínimas exigibles para merecer su inclusión dentro del género novelesco, por laxo que sea el criterio de adscripción. Más bien habría que considerarlo una especie de diario -término que se utiliza por cierto dentro del texto para denominarlo, en alternancia con los de libro a secas, novela y reportaje- o narración autobiográfica de un soldado e incluirlo por consiguiente dentro del epígrafe dedicado al testimonialismo directo. Respetemos la voluntad del autor en su acto de escritura, aunque procurando no traicionar las convenciones del género. Por tanto poco cabe hablar aquí, y me abstendré de hacerlo, de elaboración de personajes, de soportes de la fábula y de todo aquello que es peculiar en la prosa de ficción.

Un innominado soldado -en la última parte ya ascendido a sargento- va relatando su trayectoria personal desde el momento de su ingreso en el ejército, en 1926, hasta su licenciamiento unos años después. Su enrolamiento y presencia en Marruecos responden según propia confesión a una ambición personal por desenmascarar a los auténticos responsables del desastre de Annual -suceso que al parecer dejó honda huella en su memoria- para de esta forma hacer justicia a las víctimas inocentes de aquella catástrofe. Y, desde luego, no puede decirse que no mantenga una notable coherencia entre sus propósitos iniciales y el producto

final, ya que buena parte de sus páginas están orientadas hacia esta labor vindicativa, que va llevando a cabo mediante la recogida de impresiones, bien personales o bien refrendadas por testigos, en aquellos mismos lugares donde se vivió el descalabro militar. De las conclusiones que va desgranando se desprende que la actitud tomada por los rifeños no fue sino un acto consecuente y hasta plausible: "Los moros defendían su país, sus familias, lo más sagrado para los hombres. Si no lo hubieran defendido, habría motivos para despreciarlos", (pág. 41). Incluso se aventura la posibilidad de que tras su levantamiento se ocultasen motivos turbios y poco conocidos, posibilidad que, en lo que alcanzo a conocer no ha sido refrendada hasta el día de hoy por ningún historiador o estudioso del asunto:

"Si este cabecilla [Abd-el-Krim] hizo lo que hizo, se dice que no fue salido de su libre albedrío, fue bajo un secreto contrato (!), entregado y firmado por el perjuro [el rey] y demás camarilla de Madrid. No deben las madres españolas resentirse solamente contra el cabecilla moro; repito que él es el menos culpable." (Páginas 69-70)

Quienes, por el contrario, sí resultan inculpados son los generales Berenguer y Silvestre porque "de igual a igual se manda con mucha contemplación [en alusión al primero de ellos] y se obedece con mucha repugnancia [por Silvestre]", (pág. 288). Tampoco el poder civil de la época sale mejor parado: "Aquel gobierno de ineptos, en que los ministros no representaban más que meros lacayos de aquel rey", (pág. 44). Sin embargo, con ser todos ellos culpables, su responsabilidad queda limitada pues, a juicio del autor, ésta hay que imputársela en primer y destacado lugar a Alfonso XIII: "el monarca, sobre el cual, según todos mis datos, recae toda la responsabilidad de la mortandad de Annual", (pág. 188). La figura del rey se convierte en blanco de las más feroces inyectivas de Eliseo Vidal, tanto por sus vínculos en el desastre como por haber traicionado su juramento a la legalidad vigente al permitir la instauración de la dictadura primorriverista:

"La Constitución, rasgada, y aquel que juró observarla siempre, desistió del juramento, convirtiéndose de primer ciudadano español en un perjuro abominable." (Pág. 51)

La denuncia del régimen de Primo de Rivera deviene otro de los caballos de batalla a lo largo de las páginas de este libro. En ella encuentra el autor la exacerbación de todos los males patrios:

"Corrían las décadas [*sic*] sangrientas del 26 en el Marruecos español, y en España las muy crueles que originara el caos que la Dictadura trajo consigo. Era la hora de las alcaldadas, los manejos caciquiles, censo amañado, gobernadores dispuestos a todo, fuerza pública con jefes no menos dispuestos que los gobernadores. Corrían las oligarquías, los pretorianismos, las contiendas civiles, las consecuencias todas de las pretéritas pérdidas de los territorios de ultramar: toda una gama de desaciertos de gobiernos anteriores que la abominable dictadura se encargó de aumentar." (pág. 21)

La otra cara de la moneda viene dada por el sistema democrático que la por aquellos días recién nacida II República española ha reinstaurado en el país, en el que deposita Eliseo Vidal -republicano declarado: "el régimen por el cual siempre lucharé", (pág.25)- todas las esperanzas de regeneración colectiva:

"El Gobierno de H o B es transitorio. El de la democracia es permanente y duradero. Un Gobierno sin elecciones acabará un día u otro, sin la certeza de la continuidad de su obra; una democracia será un régimen siempre de colaboración, de discusión, de responsabilidades, sujeto a leyes preestablecidas, en el que los hombres se subordinan a los ideales, no los ideales a los hombres; en el que cambian y se sustituyen, pero continúan la obra de generación en generación, sin que el cambio o la sustitución altere esencialmente la evolución progresiva." (Pág. 180)

La figura de Fermín Galán, el denominado protomártir republicano, y la sublevación de Jaca, motivos muy en consonancia con los presupuestos ideológicos del autor, hacen su aparición también por las páginas de este libro. El narrador toma parte en este acontecimiento como subordinado del famoso capitán -caracterizado por Eliseo Vidal como modelo de gallardía militar y alto espíritu cívico- y como copartícipe de las ideas que alentaron a Galán,

aunque en su caso las consecuencias no pasan de un encarcelamiento que concluye con el cambio de sistema.

Todo este entramado de índole política, denostativo del uso y abuso del poder en los inmediatos tiempos pasados y laudatorio del presente y por venir, discurre al unísono con la peripecia personal del narrador como soldado. No toma parte en grandes acciones bélicas, lo más en ligeros escarceos residuales, porque su llegada a Marruecos viene casi a coincidir con el final de la contienda, pero sí queda lugar para recoger el ambiente y vivencias de las tropas allí destacadas. Pone de relieve la dureza -sobre todo para el soldado- de la vida cuartelera. Elogia la abnegación de aquel ejército de África, aunque se revuelva contra algunos aspectos del sistema disciplinario y burocrático imperante en esta institución. Discrepa en cuanto a la torpeza de métodos seguida en la forma con que España ha venido desarrollando su labor en el Protectorado, pero no se declara contrario a tal situación. Y en cuanto a la guerra mantiene una actitud ambigua. Por un lado, dentro del generalizado tono humanitarista que parece presidir sus reflexiones, la califica de "epidemia" y declama como un apóstol del más acrisolado pacifismo: "¡Oh Humanidad inclemente e infiel! ¿Cuándo velarás por los tuyos e impedirás que tus hijos se diezmen inútilmente? No acusemos a las máquinas de guerra; no odiamos a ciertos gobiernos que se declaran la guerra. ¡No! Es la Humanidad la culpable, la autora de que se cometan estos crímenes que la ley los califica, en ciertos casos, de heroísmo."<sup>341</sup> Mientras que en otras ocasiones este antibelicismo se atempera y se circunscribe sólo a una oposición respecto a los móviles que desencadenaron este conflicto bélico:

"No es que la guerra me atemorice, puesto que la creo necesaria, siempre que los intereses de la nación la reclamen [*sic*]; pero no es esta ocasión la llamada propicia para ser partidario de que haya guerra, toda vez que la Patria no lo reclama, aunque sí los intereses y caprichos de un Gobierno." (Pág. 121)

Esta mezcla de tan dispares elementos confiere a ¡¡¡Los muertos de Annual ya son vengados!!! un carácter de texto lleno de buenas intenciones pero un tanto desnortado. Por



su voluntad discursiva, más parece obra valedora del nuevo régimen y ajuste de cuentas con el inmediato pasado que reportaje o especie de memorias personales de un soldado, en cuyo caso tendría que haberse ceñido más a la propia experiencia, como modo de historiar o al menos de dar testimonio de una situación vivida, e incidir menos en aquellos asuntos que, cual la política palaciega o los comentarios de terceros, quedan fuera de su campo de observación. Aún más disparatado resulta que con estos mimbres pretendiera Eliseo Vidal componer una novela, pues de tal género no ha tomado prestados sino algunos de sus más añejos y poco acertados recursos. Entre ellos, por ejemplo, el dirigirse con familiaridad al lector buscando su complicidad, a la manera en que lo hacía la novela decimonónica anterior al Realismo y que ya fue comentado al tratar de los relatos por entregas. O dar cabida en medio de su discurso a otros procedentes de emisores distintos para corroborar sus afirmaciones, algo que también solía ocurrir en aquellas vetustas narraciones -aunque fuera con distinta finalidad-, mediante expresiones como: "Escuchemos a Ortega y Gasset (...)", (pág. 269); "Oigamos al Sr. Joly (...)", (pág. 282); o "Sigamos a un escritor (...)", (pág. 89). Nada hay aquí, sin embargo, que de muestras de que nos encontramos ni siquiera ante el esbozo de una novela. La acción ha quedado reducida al mínimo, por no decir que resulta inexistente, se limita a un recorrido por lugares que sólo son un pretexto para hilvanar su proceso dialéctico. No hay personajes imaginarios que participen en la trama, aunque lo cierto es que tampoco hay trama alguna, todo lo más, alguna voz para que le refiera al narrador algún asunto que, por otro lado, ya él mismo parece conocer de antemano o que en esencia no difiere apenas nada de lo que va exponiendo como perteneciente a su propio pensamiento, es decir, que tampoco puede sostenerse que se produzca ninguna evolución o cambio en este narrador. La mayoría de los personajes reales a los que se alude tampoco hallan corporalidad en la narración, con la excepción de alguna fugacísima aparición de Fermín Galán. En resumen, lo novelesco aquí, ya lo señalaba al comienzo, hay que considerarlo más deseo del autor que realidad en el texto.

En 1932 apareció también Pacazos, libro que guarda notables similitudes con el anterior. Su autor, Miguel TUBAU, resulta tan desconocido dentro del mundo literario como Eliseo Vidal, lo que induce a pensar que en ambos casos la labor de escritor quedó circunscrita al relato de sus respectivas peripecias en Marruecos. Tampoco este título puede encuadrarse con propiedad dentro del género novelesco, aunque en la portada sea calificado de novela. Al igual que en el caso precedente, la casi única justificación para etiquetarlo como tal reside en el deseo de quien lo escribió, pues por su contenido se aproxima bastante más a una suerte de memorias sobre lo acontecido a un soldado durante su servicio militar. No sólo porque los materiales que conforman el relato adolezcan de la necesaria vertebración propia de la ficción narrativa, sino porque incluso el texto respira el aroma de la inmediatez, de lo que no ha sido sometido a artificio alguno. Ni siquiera en el uso del lenguaje se aprecia un cierto aliento artístico, a tenor del generalizado descuido que caracteriza su prosa. Por tanto, de nuevo habrá que echar mano al respeto a la voluntad del autor para incluirlo en estas páginas. Las concomitancias con el título anterior no se agotan, empero, en la fecha de publicación, en la carencia de cualquier proyección literaria de su creador o en la débil arquitectura de su trama, alcanza también al poso ideológico que subyace en el texto y en quien lo compuso: en ambos hay una declaración de principios sobre su fe republicana y la denostación del antiguo sistema y de sus máximos representantes, muy en consonancia con el momento de su aparición. Si en aquél tales ideas se hacían hueco destacado en las páginas del relato, en éste el compromiso político resulta más parco, queda limitado a algunas apreciaciones en el prólogo y a unas reveladoras palabras que incluye en la dedicatoria: "(...) Y a vosotras, madres, va dedicado este modesto libro, para que al leerlo os deis perfecta cuenta del bien que la República puede hacer al crear el ejército voluntario en África, evitándose, así, que vuestros hijos mueran calcinados en los campos inhospitalarios del Rif."

La narración refiere las vicisitudes a que se ve expuesto el innominado protagonista que mediante su propia voz va dando cuenta de lo que supuso su paso como soldado por aquellas tierras durante la última etapa del conflicto bélico. El relato sigue de un modo lineal la

trayectoria del personaje: llegada, inadaptación a una situación que choca con lo que había sido su vida hasta entonces, amistades con otros reclutas, vida de campamento, traslado a otra unidad, participación en desembarco de Alhucemas y regreso a España. Sobre esta sencilla línea argumental se superponen una serie de cuadros, pues ni siquiera episodios pueden considerarse debido a su más bien escasa integración en el acontecer del protagonista, ilustrativos de la penuria soldadesca y de aquello que a grandes rasgos configuraba el mundo militar en Marruecos. Asuntos como las pésimas condiciones higiénicas que reinaban en los acuartelamientos alejados de los núcleos urbanos, la atmósfera melillense, el ambiente de los prostíbulos, los oficiales y jefes valerosos y honrados frente a aquellos otros que no eran ni lo uno ni lo otro, algunas costumbres rifeñas y otra serie de apuntes que recogen las impresiones de este soldado. En todo el relato late una reprobación a la guerra por constituir acto contrario a la condición humana, y una decidida censura de determinados aspectos de la organización militar: el ordenancismo y la rigidez disciplinaria o el grado de corrupción y crueldad a que han llegado algunos de sus oficiales. En suma, una crítica bastante parecida a la ya vista en otras narraciones, que en ésta, sin embargo, resulta menos incisiva, no tanto porque enfoque los acontecimientos desde una óptica menos cruda -que, a veces, también- sino, sobre todo, porque la impericia narrativa del autor deja bastante aguada esta censura. En primer lugar, aquí, a diferencia de lo que ocurre en las fábulas bien tramadas, casi todo queda en un cúmulo de anécdotas inarticuladas que ni nacen ni van desarrollándose a partir de un eje del relato. Incluso algunas, dada su escasa o nula ligazón con el contexto general, llegan a semejar situaciones incrustadas *ad hoc* para ejemplificar conductas reprobables o cualquier otra idea que se desea transmitir. Un problema que se acentúa a partir de la segunda mitad del texto, y uno de cuyos más acabados ejemplos puede verse en el capítulo XI, el titulado "Don Antonio López de la Sierra el valeroso", donde se da cuenta de la cobardía de un teniente veterinario que gallardea de arrojo y valentía. No obstante, merced a su carácter de simple cuadro no integrado en una trama de conjunto, tal ejemplo no cobra dimensión universal, se queda en mera anécdota individual. Con ser esto ya grave, aún resulta mucho

más atentatorio contra esa voluntad crítica -hacia la guerra y la institución militar- que parecen latir en el libro, las varias contradicciones internas que aparecen en el seno de la propia historia narrada. Tras haber clamado contra la guerra y contra el ejército durante ciento y un pico largo de páginas, cuando llegan los momentos finales, en la hora del regreso a España, no se le ocurre decir al protagonista y narrador otra cosa que: "Había sonado la hora de la licencia (...); había sonado la hora de la felicidad, la hora de la satisfacción ante *el deber cumplido* [el subrayado es mío]: el momento indescriptible en que la alegría se sobrepone a las calamidades pasadas", (pág. 173). Palabras que, desposeídas de cualquier acento irónico como están dichas, echan por tierra todo el aliento antimilitarista y antibelicista que había infundido a toda la parte anterior del relato. Por si esto no hubiera resultado ya bastante, tal aseveración se completa tres páginas más tarde, en el definitivo cierre de la novela, con una incoherencia aún más rotunda: "Y unos brazos todo amor, me apretujaron contra un pecho que latía emocionado y unas lágrimas de felicidad uniéronse a *las cruces que de mi pecho pendían* [el subrayado también es mío]." Este es un final propio de soldado feliz, que regresa casi como héroe laureado, no de quien ha padecido las desgracias de la guerra y las humillaciones de la milicia. Errores que sólo pueden atribuirse a impericia y desconocimiento de las más obvias reglas en la técnica de narrar, pues una mínima experiencia habría suprimido tales comentarios, y desde luego nunca los habría situado en una situación de privilegio, cual es la conclusión de la historia contada, ni más ni menos que la última impresión que queda registrada en la mente del lector.

El tercer y último título entre los que aludía antes es La ruta, segundo de los volúmenes que forman la trilogía La forja de un rebelde, de Arturo BAREA<sup>342</sup>. A pesar de que está considerado como uno de los textos capitales sobre esta campaña de Marruecos, la crítica y la historia de la literatura no lo han admitido con unanimidad como plena obra de ficción. Su clasificación ha dividido a los muchos comentaristas de la obra. Para unos, se trata de un relato autobiográfico. Así lo cataloga, por ejemplo, Eugenio G. de Nora: "No es, explícitamente, otra cosa que una autobiografía escrita en primera persona, bajo el nombre

y apellidos del propio autor, y sin pretensión alguna de ficción novelesca (sí, al contrario de documento verídico e incluso históricamente representativo).<sup>343</sup> Con semejante argumento se alinean, entre otros, Tuñón de Lara<sup>344</sup>, Gonzalo Sobejano<sup>345</sup> y García Viñó, aunque este último ya introduce el matiz de que "da a su narración aspecto novelesco"<sup>346</sup>. Para otros, sin embargo, no existe obstáculo alguno que impida considerarla una novela, entre los que sostienen tal postura puede mencionarse a Francisco Yndurain, que incluso cuestiona su valor autobiográfico y lo atribuye más a razones circunstanciales que a su esencia narrativa: "No sé hasta que punto ha de tomarse como autobiografía este ciclo novelesco (...) El entenderlo como tal viene abonado no sólo por el título general, La forja de un rebelde, sino por la narración en primera persona como recuerdos de Arturo Barea Ogazón"<sup>347</sup>. Santos Sanz Villanueva, por su parte, no sólo juzga la trilogía como novela, sino que al referirse a La ruta la emparenta con relatos cuyo talante de ficción nadie ha puesto en duda: "La ruta es una novela fundamentalmente crítica sobre la guerra de Marruecos -próxima en este sentido, a los libros de Sender [Imán], Díaz Fernández [El blocao] o Gaya Nuño [Historia del cautivo]-<sup>348</sup>. Segundo Serrano Poncela, sin poner en duda su carácter novelesco, considera que su texto está formado con materiales de diferente factura -"la materia imaginaria, la narración periodística y lo autobiográfico se dan cita en el copioso conjunto de páginas"<sup>349</sup>- y esgrime argumentos que a su juicio pueden dificultar su consideración como tal: "El hecho de que el autor se zambulla en primera persona a lo largo de los tres volúmenes impide muchas veces ver dónde se encuentra la narración factual y dónde la creación de orbe novelesco"<sup>350</sup>. Un tercer grupo de críticos e historiadores de la literatura se decantan por posturas intermedias o explicitan más sus razones. Entre los primeros, resulta llamativo el comentario de Luis Ponce de León que, opinando en realidad sobre asunto distinto, clasifica la trilogía de este modo: "Una novela: el primer tomo de La forja de un rebelde de Arturo Barea. El segundo tomo es un buen reportaje sobre la guerra de África. El tercero es un panfletario alegato que, alegando ser una visión de la guerra española, no pasa de ser un intento de justificación de un asunto coyuntural del autor, que, a través de su propio relato, más parece una cobardía

o una infamia que un conflicto verdadero."<sup>351</sup> Un tanto desenfocada parece la opinión de Luis Suñén, quien quiere ver a Barea como una síntesis de innovador del género y un clásico de la literatura, para lo cual atribuye a esta obra unas connotaciones que a mi entender hubieran sumido en una profunda perplejidad al propio autor, cuya sencillez expositiva y lo directo de la narración figuran entre las cualidades más sobresalientes de este libro. A pesar de ello, sostiene Suñén: "Novela como autobiografía, como testimonio, como crítica de la vida y crítica de la historia. Y novela con ese carácter multívoco -multiplicidad de lecturas a lo largo de una multiplicidad de tiempos- que hace de la más valiosa literatura no ser de tiempo alguno y serlo de todos"<sup>352</sup>. La argumentación más detallada y contundente en favor de la consideración de La ruta -y, por extensión, de la trilogía completa- como una novela la encontramos en Lawrence Miller, quien sostiene: "Los elementos y las anécdotas no son novelescas en sí, pero la forma exterior, la disposición externa, la narración animada y viva, el empleo constante del diálogo y del monólogo interior incorporan los instrumentos y las figuras tradicionales de una obra novelesca."<sup>353</sup>

Creo que el comentario de Lawrence Miller sitúa la cuestión en el lugar que le corresponde y además lo hace con total acierto. El referente o asunto sobre el que versa la fábula en modo alguno puede convertirse en elemento definidor del género. Poco importa que éste se haya extraído de la realidad o responda a una mera especulación intelectual del autor desconectada por completo del mundo real, si es que cabe tal posibilidad. Buena prueba de ello es que si se hiciera un censo de argumentos novelescos veríamos que la mayor parte de ellos reproducen situaciones de la vida cotidiana. Cuando ese referente pertenece a la realidad, tampoco su mayor o menor grado de manipulación o distorsión -lo cual, por otro lado, resulta bastante difícil de precisar para cualquiera que no sea el autor- resulta representativo de una más clara adscripción del producto final al género novelesco. Basta para darse cuenta de ello recordar que libros tan universalmente conocidos como In cold Blood (A sangre fría), de Truman Capote, o The executioner's song (La canción del verdugo), de Norman Mailer, han sido reconocidos por todo el mundo como novelas -además de una calidad más que notable-

y nadie ha parado mientes en que fueran reportajes elaborados a partir de múltiples entrevistas y consultas a archivos oficiales. En el caso concreto de la obra de Barea, sin duda su referente es, por denominarlo de alguna manera, extraliterario, lo constituyen sus propias vivencias, aunque desconocemos el nivel de artificio a que han sido sometidas. Hay un hecho probado: que estuvo en Marruecos durante el tiempo que refleja su libro, pero, ¿vivió todo lo que cuenta y de la misma forma en que lo hace? También resulta incuestionable que el protagonista se presenta con el nombre de Arturo, el verdadero del autor, pero esto sólo significa que no ha utilizado disfraces tras los que ocultar su auténtica personalidad. Del mismo modo, el personaje novelesco de Mailer se llama Gary Gilmore, y nada hace sospechar que su forma de ser difiriese mucho de la que le dota el escritor norteamericano, y en ello no se ha encontrado razón para sostener que el personaje maileriano no constituya un ente de ficción, aunque tuviese de hecho su correlato humano. Además, en última instancia, viene a dar lo mismo que la criatura novelesca aparezca designada con un nombre u otro, pues, desde que Flaubert pronunció aquellas reveladoras palabras de "Madame Bovary soy yo", cualquier lector avisado sabe que los apelativos e incluso el sexo no son sino máscara tras la cual puede ocultarse el autor si quiere que su criatura devenga un mero trasunto de sus inquietudes. En resumen, el mayor o menor nivel de diégesis o de mimesis contenido en la fábula no parece criterio decisivo para expulsar o incluir un libro en el género novelesco. Todo ello no deviene sino argumentación secundaria y poco más que discusión bizantina, pues lo que a mi manera de ver resulta definitorio para poder decidir sobre tal adscripción ha de fundamentarse en la disposición o aspectos formales del discurso, es decir, si la comunicación está más atenta a la codificación del propio mensaje que al referente, ya que tal distinción marca la diferencia entre el predominio de la función poética -siguiendo la terminología de Roman Jakobson- frente a la referencial o cualquier otra que pudiera convertirse en eje de un discurso sin finalidad literaria alguna. Si este criterio se aplica al texto de Barea, como, aun sin explicitarlo, ha hecho Lawrence Miller, la conclusión no deja lugar a dudas: en La ruta están presentes aquellos elementos formales del discurso -los apuntados por Miller- que definen la

forma literaria conocida como novela. Habrá que concluir, por consiguiente, que la función poética se antepone a cualesquiera otras.

Si bien La forja de un rebelde ha de ser considerada una obra unitaria, nada impide que el volumen que aquí interesa, La ruta, pueda leerse como obra autónoma y llena de sentido en sí misma, a pesar de que contenga frecuentes alusiones al pasado y al futuro que remiten a experiencias reflejadas en las otras partes de la trilogía. Transcurrida la infancia y adolescencia del personaje, de la que ya había dado cuenta en La forja, este segundo libro relata su experiencia durante el período en que realiza el servicio militar en Marruecos y los tiempos inmediatamente posteriores a su licenciamiento. La narración, conducida de forma personal por el propio protagonista, comienza presentando a un Barea ya veterano, recién ascendido a sargento e incorporado a una unidad de la zona occidental del Protectorado donde debe realizar las funciones de topógrafo encargado de las obras para construir una carretera y de su contabilidad. A partir de aquí en una progresión cronológica lineal, que en ocasiones rompe para referir acontecimientos significativos de su cercano pasado, el personaje irá desvelando sus vivencias en el ejército y en la guerra. El trabajo al frente de las obras le pone en contacto con los cabileños, conoce sus costumbres y llega a gozar de cierta estima entre ellos. También se irá familiarizando con los entresijos de la institución militar, tanto los que se refieren a la generalizada desorganización e incapacidad de sus altos jefes -"los generales, muchos de los cuales eran incapaces de leer un mapa militar, y, siendo por tanto dependientes del Estado Mayor, odiaban o despreciaban a sus miembros (...) Las ideas de los generales eran, casi sin excepción, basadas en lo que ellos se complacían en llamar 'por cojones', (pág. 78)- como, y sobre todo, los que aluden a sus vicios y costumbres más censurables. Comenzando por aquellos que apuntan al ambiente de degradación moral en que se desenvolvía la vida de buena parte de los mandos del denominado ejército de África, visto a través de las tabernas, casinos y burdeles de Tetuán, que hará exclamar al protagonista:

"Durante los primeros veinticinco años de este siglo Marruecos no fue más que un campo de batalla, un burdel y una taberna inmensos", (pág. 37)<sup>354</sup>



Y acabando en comportamientos mucho más graves, los que, por ejemplo, dejan ver cómo el fraude y el robo se habían convertido en prácticas habituales y variadas dependiendo del escalafón y el destino en que se encontrase el perceptor de estos sobresueldos. Actitudes cuyas consecuencias redundan por lo general en una rebaja de las ya precarias condiciones de vida del soldado y que van desde el sargento que lamenta la poca rentabilidad que obtiene de su "negocio" en la cocina -dando raciones escasas (pág. 71) o comprando animales en malas condiciones para el rancho de la tropa (pág. 65)- en contraste con el mucho más próspero del suboficial encargado del vestuario (pp. 83-84), hasta las artimañas de algunos jefes para vender materiales propiedad del ejército y guardarse ellos el dinero (pp. 156-157). Conductas de las que Barea nunca se hará cómplice, aunque sólo le quepa adoptar una callada rebeldía.

Durante este tiempo, la guerra también comienza a manifestarse mediante las pequeñas escaramuzas que se llevan a cabo contra el Raisuni. Sin embargo, la verdadera cara del enfrentamiento bélico no aparece hasta el momento en que debe incorporarse a la columna formada en la zona occidental para acudir en ayuda de las posiciones pertenecientes a la Comandancia de Melilla durante los días del desastre de Annual. Esta experiencia le reporta un conocimiento parcial pero aterrador de aquella catástrofe. Más tarde, tras su regreso a Tetuán, contrae unas fiebres tifoideas que le permiten familiarizarse con las deficiencias de la sanidad militar, aunque también le proporcionan un largo permiso en la Península. Durante este tiempo contrasta su experiencia real con la falseada imagen que a través de los periódicos se ha transmitido del conflicto y la desorientación social que se ha generado. Su regreso a Marruecos le supone un cambio de destino, ahora se ocupará de labores burocráticas. Esta nueva situación le lleva a conocer otras formas de fraude, dejación y negligencia en la oficialidad y en los jefes de aquel ejército. Por esta época, Barea tiene también su experiencia amorosa en Marruecos, lo que le permite comprobar la doble moral militar. Conoce a Chuchín, una camarera de hotel con la que intima y en cuya compañía comienza a vivir. Conducta que resulta escandalosa a los ojos de sus superiores. El ejército ha de velar por su buena imagen pública, es decir, se entiende que los hombres sean habituales clientes de

burdeles o lleven una disipada vida nocturna, pero no se puede aceptar que uno de sus miembros cohabite en anárquico amancebamiento con una mujer ni que pasee de su brazo a la luz del día, como le recrimina su comandante:

"-(...) Los papás y las niñas saben de memoria que Ceuta está infectado de putas y que un hombre tiene derecho a divertirse un poco, emborracharse y a veces hasta irse a la cama con una, si le gusta; incluso saben que la mayoría tiene una amiguita en una de las casas. Pero todo eso no importa. Pero lo que a nadie se le ocurre ni nadie tolera es coger a la querida del brazo y pasearse con ella a la luz del día o irse a bañar a la playa por la tarde mezclándose con las personas decentes (...) Y tú vienes tan fresco y te presentas con una muchacha que ha estado de camarera en un hotel, y le restriegas a todo el mundo por las narices que estás viviendo con ella como si fuera tu mujer; y ni te da vergüenza. Esto es anarquismo puro", (pp. 177-178)

La hora del licenciamiento no sólo dará fin a su experiencia militar, sino también a su relación con Chuchín. Su regreso a Madrid se produce poco antes del pronunciamiento de Primo de Rivera. A partir de aquí, iremos conociendo la reincorporación de Barea a la vida civil: su reinsertión en el mundo del trabajo, su boda y los primeros problemas matrimoniales, y, en general, todo lo que desde este momento conformará la peripecia de su existencia. Sin embargo, la cuestión de Marruecos no queda olvidada. En esta última parte, de manera indirecta, se refiere la conclusión y la posterior suerte del denominado expediente Picasso; la sangrienta retirada de Xauen; la nueva estrategia impulsada por Primo; el ataque de Abd-el-Krim a las líneas francesas; los primeros pasos para la colaboración entre ambos ejércitos europeos; y el desembarco en Alhucemas, principio del fin del levantamiento rifeño. En conclusión, La ruta recoge la práctica totalidad de aquella larga campaña y su relato no queda limitado a la exclusiva vivencia del personaje, aunque esto sea lo más sustancial, sino que se enriquece con las opiniones y experiencias que le aportan otros personajes, dando de esta forma entrada a asuntos que el narrador no ha podido conocer de forma directa. Por sus páginas desfilan o se menciona a un buen número de personajes reales, a veces contemplados

desde la óptica del propio Barea y a veces enjuiciados desde la perspectiva de terceros. Figuras militares que gozaron de un notable protagonismo en el Protectorado marroquí durante aquellos años: los generales Berenguer, Burguete, Marzo, Castro Girona o Picasso; el sanguíneo Millán Astray; el aristocrático teniente coronel González Tablas, jefe de los Regulares; el millonario Horacio Echevarrieta, que negoció con Abd-el-Krim el canje de los prisioneros españoles; el conde de Romanones; e incluso el rey Alfonso XIII. Capítulo aparte merecen Franco y la Legión, pues ambos, a través de la información que Sanchiz -un legionario amigo del protagonista- va revelando a Barea, resultan destacados sobre el resto. El juicio sobre este militar se adecúa bastante a los testimonios que sobre su personalidad y conducta durante su etapa marroquí han vertido múltiples historiadores y tratadistas, a pesar de que el escritor redactó esta obra cuando la figura de Franco ya había discurrido por otros caminos y su trayectoria posterior no pudo ser contemplada con ningún agrado por Barea, como lo prueba que el capítulo en el que se trata de él lleve un título del todo esclarecedor, "El embrión de dictador":

"-(...) Todo el mundo le odia (...) y todos le obedecen y le respetan, porque se impone a todos los demás, exactamente como el matón del presidio se impone al presidio entero. Yo sé cuántos oficiales del Tercio se han ganado un tiro en la nuca en un ataque. Hay muchos que quisieran pegarle un tiro por la espalda a Franco, pero ninguno de ellos tiene el coraje de hacerlo. Les da miedo de que pueda volver la cabeza, precisamente cuando están tomando puntería (...) Se pone a la cabeza y... bueno, es alguien que tiene riñones, hay que admitirlo. Yo lo he visto marchar a la cabeza de todos, completamente derecho, cuando ninguno de nosotros nos atrevíamos a despegar los morros del suelo, de espesas que pasaban las balas (...) Hay además otra cosa, es mucho más inteligente que Millán Astray (...) Créeme, es un poco duro ir con Franco. Puedes estar seguro de tener todo a lo que tienes derecho, puedes tener confianza de que sabe dónde te mete, pero en cuanto a la manera de tratar... Se le queda mirando a un fulano con unos ojos muy grandes y muy serios y dice: 'Que le

peguen cuatro tiros.'/ Y da media vuelta y se va tan tranquilo. Yo he visto a asesinos ponerse lívidos sólo porque Franco los ha mirado una vez de reojo. Además, ¡es un chinche! Dios te libre si falta algo de tu equipo. o si el fusil está sucio o si te haces el remolón. ¿Sabes?, yo creo que este tío no es humano, no tiene nervios. Además es un solitario. Yo creo que todos los oficiales le odian, porque los trata igual que a nosotros y no hace amistad con ninguno de ellos. Ellos se van de juerga y se emborrachan (...), y éste se queda solo en la tienda o en el cuartel, como uno de esos escribientes viejos que tienen que ir a la oficina hasta los domingos. Nadie le entiende, y menos aún siendo tan joven." (Páginas 207-208)

La Legión aparece despojada de cualquier connotación romántica, su imagen nada tiene que ver con los falseados estereotipos que presentan las novelas comentadas en capítulo precedente sobre esta unidad del ejército. Sus oficiales son o individuos poco ejemplares o trepas: "Nuestros oficiales eran como los demás, con la única diferencia que la mayoría de ellos se habían jugado el dinero de su compañía y no tenían más salida que venirse al Tercio, y algunos que eran lo que se llama valientes y querían ascender aunque fuera arriesgando el pellejo", (pág. 206). Los legionarios distan mucho de cualquier caballerosidad: "- (...) El Tercio es algo así como estar en un presidio. Los más chulos son los amos de la cárcel", (pág. 207). Y su noviazgo con la muerte va más allá de la simple retórica canora: "-¿Tú sabes que de todos aquellos que formaron la primera bandera del Tercio no queda casi nadie ya? Los novios de la muerte -¿te acuerdas?- se han casado", (pág. 203). En resumen, para Barea, este Cuerpo tenía poco de edificante y en el anidaba el germen de males posteriores:

"El Tercio crecía rápidamente como un Estado dentro del Estado, como un cáncer dentro del ejército (...) Hasta el último de los soldados del Tercio (...) se sentía absolutamente independiente del ejército español, como si fuera de una raza aparte. Formaban una sociedad aparte, voceaban sus hazañas y mostraban su desprecio hacia los demás./ (...) Pero de ser un héroe de esta clase a ser un rebelde -y un fascista-, no hay más que un paso." (Pág. 214)

Estas apreciaciones, junto a otras muchas más, permiten que La ruta trascienda el mero testimonialismo particular de un soldado, convirtiéndose en una fusión de la vivencia personal y el reflejo colectivo -social, si se quiere- de cuanto llevó aparejado y de las consecuencias que se derivaron del Protectorado español en Marruecos y de aquella guerra. Creo que en esta cuestión no aciertan del todo aquellos críticos que circunscriben la problemática planteada en esta narración al exclusivo ámbito de la experiencia personal. Dentro de estas posturas, un buen ejemplo nos lo ofrece Juan Ignacio Ferreras, quien sostiene que "no hay ningún alegato político, hay simplemente la individualización del problema y su reducción a los límites personales de un soldado cualquiera."<sup>355</sup> Es cierto que en el texto no abundan las disertaciones directas contra la guerra o contra los aspectos de injusticia que conlleva, ni tampoco largos discursos expositivos de carácter didáctico o moralizante sobre estos asuntos, entre otras razones porque entonces no estaríamos ante una novela -o autobiografía novelada, que para este caso da lo mismo- sino ante un panfleto o ante un texto de crítica antibelicista directa desposeído de cualquier nivel de artificio, y no parece que fuese éste el propósito perseguido por Barea. Sin embargo, no ya en contados momentos, sino a lo largo de todo el relato subyace una palmaria censura tanto de la campaña militar, por la inoperancia con que se lleva a cabo y, lo que es mucho más importante, por su misma motivación: "- ... abandonar Marruecos y no mandar un simple soldado allí. Marruecos es la mayor desgracia de España, un negocio desvergonzado y una estupidez inconmensurable al mismo tiempo", (pág. 121); de las condiciones de vida del soldado, tanto en lo que se refiere a la miseria de las condiciones materiales en que han de subsistir como en la discriminatoria e injusta forma de recluta: "Los soldados, mejor dicho, la clase de soldados que se manda a Marruecos son la gente más miserable e inculta de España, tan incivilizados como los moros", (pág. 121); y del colonialismo, por lo que tiene de subyugación *manu militari* de otro pueblo -como apuntan José María Fernández y María Herrera Rodrigo en un estudio de conjunto sobre la obra de Arturo Barea<sup>356</sup>- y porque si lo que se pretende es mejorar las condiciones de vida de aquellas gentes, mejor habría sido comenzar por amplios sectores de la propia población

española, no sólo entre las tradicionalmente olvidadas capas rurales, sino incluso entre los pequeños oficinistas madrileños:

"Veinticuatro horas después de comenzar a trabajar Pepito Laguna, le habíamos bautizado con el apodo de Charlot/ (...) Laguna me invito a comer un domingo. Vivía en la calle de Embajadores en una inmensa casa de piedra tres siglos vieja. Desde el portal enlosado descendimos por una escalera oscura, también de piedra, a lo que parecía un calabozo medieval (...) El cuarto olía a leche agria.

'-Afortunadamente podemos guisar en el patio -explicó Laguna-. Allí tenemos un cuartito con una hornilla, pero lo malo es que no tiene puerta y la mujer se hiela cuando guisa en invierno.

'(...) Estar en aquel cuarto era un tormento físico./ (...) Charlot no duró más que un par de meses (...) Charlot se había muerto simplemente de hambre." (Páginas 248-249)

Y por lo que respecta al atraso y la incultura de los que se quería sacar al pueblo marroquí, tampoco España estaba ayuna de ocasiones para haber realizado tal labor:

"Una de las cosas que me impresionaban profundamente era el hambre de tantos reclutas; la otra su analfabetismo. Entre los hombres de algunas regiones, el analfabetismo llegaba al ochenta por ciento. Del veinte restante, algunos eran capaces de leer y escribir malamente, pero la mayoría no sabía más que deletrear trabajosamente la letra impresa y garrapatear su nombre." (Pág. 192).

En resumen, la lectura de La ruta no puede conducirnos sino a la conclusión de que todo aquel entramado se montó de espaldas y en contra del pueblo español, supuso un perjuicio para la inmensa mayoría y sólo benefició a unos pocos. Así lo sintetiza el autor con cabal juicio y sinceras palabras desde su condición de testigo directo:

"-(...) Yo he estado allí dos años, y que me digan a mí qué es lo que civilizamos nosotros (...) Marruecos es bueno sólo para los oficiales y para los contratistas." (Pág. 121).

Tampoco puede considerarse por completo homogéneo con respecto a los anteriores títulos el relato corto Recordando, que como ya apunté páginas atrás aparece inmerso en un volumen al que me referiré en capítulo venidero: Chumberas y babuchas, de Francisco FUSIMAÑA, autor del todo desconocido en el ámbito literario, el cual tal vez fue antiguo soldado en Marruecos durante el periodo de 1925 a 1927 si atendemos a lo que él mismo manifiesta en la dedicatoria con que abre su libro -circunstancia sobre la que más tarde vuelve a incidir en una especie de coda final al margen de la ficción, titulada "Marruecos problema nacional"- y cuyas líneas parecen estar dirigidas por una absoluta sinceridad. La parcial divergencia de esta pequeña narración no radica, a diferencia de las anteriores, en su escaso grado de ficción, sino en que, aunque da cuenta de los sinsabores que conlleva el servicio militar en tierras marroquíes para los jóvenes españoles, no refiere acontecimientos bélicos de ningún tipo, lo que la asemeja a la obra de Giménez Caballero. Su intención más obvia, y posiblemente única, reside en la voluntad didáctica o mostrativa de una poco edificante forma de ser soldado en unos momentos históricos ya pasados. Motivo que, aunque con más modestas pretensiones, la hermana con buena parte de las novelas publicadas a partir de El bloqueo y durante estos primeros años treinta. Como ya indica su título se trata del vistazo que un recién licenciado soldado, Juan del Pueblo -nombre del todo orientativo del ánimo que impulsa la fábula-, echa a su inmediato pasado tras el regreso a su pueblo. Esta remembranza de un tiempo casi inmediato, que mediante una larga analepsis cubre la casi totalidad del texto, se centra en la deshumanización imperante en el ejército y en cuanto de nefasto tiene esta experiencia en la vida de un joven campesino. El repertorio de denuncias viene a coincidir con el ya reflejado en las obras mayores, si bien queda atemperado por las más reducidas dimensiones del texto y por la ausencia de referencias bélicas. En el fondo del relato se pone de relieve la diferencia entre la vida libre del paisano y la humillada condición del soldado de leva forzosa. Título que por consiguiente ha de inscribirse también en la nómina de obras antimilitaristas.

Tres son los pilares que sirven de base a estas novelas. El primero de ellos: la guerra, que aquí adquiere protagonismo fundamental, pero no la guerra como mero repertorio de combates -aunque en algún relato también sea elemento importante- sino la guerra en una dimensión amplia y globalizadora, es decir, como situación cuyo influjo modifica las conductas humanas, más aún, con capacidad para transformar la vida de los individuos e incluso de quienes los rodean. Y en íntima unión con ésta, sus directos actores: el ejército, pero atendiendo mucho más a sus peculiaridades de institución o grupo reglamentado y jerarquizado que a la particularidad de sus miembros. Ambas piezas, a veces con mayor peso una que otra pero, en todos los casos, actuando de consuno, conforman la maquinaria en cuyo engranaje se ve atrapado el individuo, el ser humano desvalido y convertido en víctima. Este tercer elemento se materializa de manera casi general -aunque no exclusiva- en la figura del soldado que, inocente de cualquier culpa que no sea la de encontrarse en edad propia para realizar el denominado servicio militar y sin saber cómo ni porqué, ve como su existencia comienza a discurrir por caminos del todo distintos a los que venían siendo habituales, y ajenos por completo a su voluntad. Su vida entra, por así decirlo, en otra dimensión, y aquí es donde estos relatos se bifurcan. Para unos, los menos y con un escaso grado de compromiso con la situación recreada, tal experiencia allega beneficios y mejora las expectativas futuras de aquel que fue soldado. Mientras que, la mayoría de las narraciones, por el contrario, inciden en los aspectos negativos, mostrando cuanto de nefasto e incluso trágico tuvo aquel conflicto para el soldado de leva, que, si bien no llegó a dejar la vida en aquellos secarales marroquíes, perdió tiempo y energías, en el mejor de los casos, y partes irrecuperables de su ser las más de las veces. En consecuencia con estos presupuestos argumentales resulta esperable, como así sucede, que estas fábulas adopten posiciones poco o nada contemporizadoras con la presencia española en el país norteafricano y que la censura en cuanto a los métodos de penetración seguidos se haga constante. Más aún, de buena parte de ellas se desprende una notable carga de antibelicismo y antimilitarismo, pues guerra y ejército devienen directos responsables de la desdicha personal.



Antes de partir para Marruecos, o nada más llegar e incorporarse a su destino, se presenta ya la primera cuita del soldado, que separado de su medio y costumbres habituales comienza a padecer un fuerte sentimiento de desarraigo. Esa sensación que relatos de corte sentimental como "En la noche africana", Los amores de Alfonso Reina o Bajo el sol africano ejemplifican en la separación de la amada, una novia de hecho o en ciernes perdida ya para siempre. Sin olvidar tampoco, aunque resulte asunto mucho más secundario, el vacío o preocupación en que quedan sumidos sus seres queridos, cual refleja, por ejemplo, la novela breve Los hombres de hierro. Sentimiento que sin ningún tipo de sutilezas se deja ver incluso en el innominado soldado de cuota, además de narrador, de un libro liviano en su crítica, las Notas marruecas de Giménez Caballero: "Allá queda España, la familia, los amigos, todo lo que nos enraíza a aquel suelo, cortado bruscamente por ese trozo azul de agua."<sup>357</sup> Mucho más emotivo se presenta este episodio para otro cuota, Ricardo, el protagonista de Uno de tantos, que al igual que el personaje del título anterior ha visto como su cómodo destino peninsular queda transformado por azar en una inmediata incorporación a una unidad de Marruecos<sup>358</sup>. Ricardo, tras rechazar la posibilidad de fingir una enfermedad que otro compañero tan asustado como él le sugiere poco antes del embarque, abandona España conmovido y sollozante:

"Entonces sí; entonces sí estaba teniendo la sensación de iniciar un destierro; cada vez que la superficie del agua entre el barco y el muelle iba ensanchándose, mis brazos se alargaban para tocar la tierra; por fin, sollozando como lo que era, como un chiquillo sin experiencia, caí de bruces, rompiendo las palabras:

'-¡Madre, madre...!' (Pág. 22)

El blocao recoge una situación muy similar a ésta, y en parecidos términos, aunque filtrados a través de una expresión más elaborada y con un lirismo más depurado. Así se expresa Carlos Arnedo, el tercer cuota en este grupo de novelas:

"Yo miraba las casas mudas, las casas sin dolor, que cobijaban el tranquilo sueño de sus inquilinos. Y veía las otras casas, de ventanas abiertas, de ventanas que eran como

ojos atónitos por donde manaba el llanto de la ciudad (...)/ Cuando el tren arrancaba ya, mientras mis amigos me apretaban las manos, yo buscaba entre la multitud el rostro de Angustias. Pero no estaba. El convoy echó a correr entre vivas y sollozos, y yo seguí bastante tiempo en la ventanilla recluso en el camarote de mis gafas." ("Magdalena roja", pp. 114-116)

En La ruta se desplaza este punto de vista. En lugar de vivir la despedida con el propio soldado, lo encontramos a su llegada al cuartel ya en tierras africanas. Allí conocemos su humilde extracción social -"la mayoría de ellos, campesinos y jornaleros", (pág. 187)- y la penuria cultural que sólo permite a la mayor parte de ellos "garrapatear su nombre", mientras que otros ni siquiera pueden hacer eso, son analfabetos por completo. No muy distinto debió de ser el comienzo de Viance, el protagonista de Imán, pues, aunque este episodio queda en elipsis narrativa, en repetidas ocasiones se manifiesta, y con la mayor crudeza, este sentimiento de desarraigo que, entremezclado con otros generados por distintos motivos, asalta al personaje y asola su vida tanto en el aislamiento de los parapetos como en medio del general bullicio de la cantina o en su desesperada huida tras la derrota militar:

" En el reposo, Viance coordina recuerdos, sugerencias viejas (...) ¿Qué más da morir? Quedar tumbado en el camino es lo de menos. En realidad, ha muerto dos veces ya. Cuando entró en filas murió el joven animoso, confiado, de las vastas intuiciones universales, y a éstas sucedieron las pequeñas minucias, las preocupaciones mezquinas y una sensación de acoso y animadversión en lo demás. Tampoco era ya el mismo." (Pág. 138)

Ni siquiera los espíritus más animosos y predispuestos pueden hurtarse a esta acongojante sensación, que antes o después hace mella en el soldado. Tal le sucede al personaje de ¡¡¡Los muertos de Annual ya son vengados!!!, cuyo inicial ardor bélico por incorporarse a filas y poder así escribir un libro sincero sobre las verdaderas causas de aquella derrota no son estímulo suficiente para evitar la añoranza de la vida anterior: "Entrar en el cuartel y caerme el mundo encima fue todo una sola y misma cosa (...) Finalizada la licencia, el

regreso desde la Península a África es lo más triste que se puede suponer.<sup>359</sup> Otro tanto le ocurre a Alfonso Reina en la tan patriótica como belicosa novela Los amores de Alfonso Reina, personaje que pasa a denominarse Santiago Mularo en la reedición de este relato de Antonio Cases, publicado en esta segunda ocasión bajo el título de No quiere morir y que, en realidad, supone la única modificación. Alfonso -o Santiago, como se prefiera- muda pronto la inmoderada exaltación guerrera que manifiesta mientras se despide de su no menos belicosa novia:

"-Yo creo que hoy, como hace siglos, cada soldado español lleva a África el orgullo de un rey.

(...)

'-Descuida, Elvira, que aquellas tierras que los cadáveres de nuestros hermanos hicieron ricas en mantillo natural, nos darán vigor y fortaleza." (Pág. 84)<sup>360</sup>

Estas tan altisonantes como hinchidas de valor expresiones se convierten, tras un breve tiempo de toma de contacto con la realidad del frente marroquí en:

"Sólo por ti [alude a Elvira, su novia] permanezco en estas tierras de muerte', escribía Alfonso", (pág. 96)<sup>361</sup>

Éste sólo es el primer impacto, ya que una vez encuadrado en la unidad que le ha correspondido es cuando comienzan las verdaderas penalidades del soldado, tanto las que se derivan de la vida militar como las que impone la situación de guerra. Las primeras aparecen pronto y forman parte de la cotidianeidad de la sufrida tropa, como advierte el narrador de las Notas marroquíes:

"Ya en África te hemos visto aquí, en la vida de campamento, soportando los trabajos excesivos bajo un sol frenético. Horas de parapeto, lleno de frío, de sueño y de fatiga. Horas de lluvia transido por el viento, destrozado, terroso, buscando con ansia el rato de la cantina para liberarte momentáneamente ante el vaso de vino."<sup>362</sup>

Incomodidades y padecimientos físicos que suscribiría cualquiera de los personajes de estas novelas como habitual y que incluso, a tenor de lo señalado en otros relatos, aún

resultan escasos. El entrenamiento militar más que necesario adiestramiento para alcanzar un cierto grado de eficacia bélica se convierte en justo lo contrario, en una tortura que termina en algo parecido al deshaucio corporal. Reproche generalizado, unas veces criticado desde una perspectiva didáctica, con un tono de marcado regeneracionismo. Tal lo presenta ¡¡¡Los muertos de Annual ya son vengados!!!: "Marchas ... y más marchas. Al ejército moderno se le pinta así. Las marchas agotan las energías de sus hombres. Si se ejecutan como entrene..., ¡bien! Pero... hay que almacenar fuerzas para arrojarlas en las guerrillas; si se agotan en el camino..., llegado el caso, vendrá la derrota impulsada por el cansancio."<sup>363</sup> Otras, sin más afán que constatar la desnuda realidad: "En los días de lluvia, los avances se hacían andando sobre lodo, hundiéndose en el barro las alpargatas de munición y quedando descalzos finalmente los pies de los combatientes. En verano, las marchas se hacían bajo un sol de fuego, extenuador, terrible."<sup>364</sup> Y, por último, en alguna otra contextualizando esta situación en la crueldad, absurdo y sin sentido de la dura vida cuartelera, al menos la que hubo de padecer Viance:

"Poco antes llegaron dos batallones (...) Noventa quilómetros de marcha. Esa marcha también la hicimos nosotros para venir aquí. El sol de agosto en la cara por la mañana, desde el amanecer, y después en la cabeza y en la espalda a medida que transcurre el día. Treinta quilos de equipo, los hombros desollados por el correaje y el sudor, las plantas de los pies abiertas y la cal del camino en las grietas. Hacia mediodía se escupe ya un barro grisáceo. El agua, caliente y todo, sería una gran cosa si no se hubiera acabado en los diez primeros quilómetros (...) Puede que la misión de uno cuando nació fuera andar eternamente (...) Los cincuenta cartuchos de la espalda se clavan en el espinazo (...)/ El cansancio llega a anestesiar. No se sienten los pies, ni las hendeduras de las correas que nos cruzan el pecho, ni el calor (...) No se piensa en nada ni se ve nada (...)/ Noventa quilómetros. Cansancio embrutecido en los rostros, el cansancio de los reos de trabajos forzados. Trabajos inútiles: acarrear hoy aquí la piedra que mañana habrá que volver a llevar allí." (Imán, pp. 8-9)

Sufrimientos que acrecientan una alimentación no sólo escasa y de pésima calidad -"El famélico soldado del campo que, tras marchas penosas, trabajos esforzados o forzados, fríos, calores, vientos y lluvia, sólo consigue un poco de arroz cocido y dos galletas"<sup>365</sup>-, sino incluso, podrida: "Nos dejaron descansar un poco para que comiéramos un 'rancho en frío', que nos habían dado al salir. En la lata mía decía fuera: 'Ternera con guisantes', pero salió pocha. Vaya una novedad. Lo extraño es que después de las componendas que en los ministerios se traen con los abastecedores salgan llenas."<sup>366</sup> Componendas que a gran escala tal vez se fraguaron en los ministerios, así lo aventura el personaje senderiano, pero que también forman parte de la cotidianeidad cuartelera, merced a la cual unos pocos mandos militares llenan su bolsillo de un ilícito dinero, producto de otras componendas a menor escala cuando no del robo directo en las raciones de tropa. De este modo lo deja ver, entre otros, el relato de Arturo Barea:

"-Ya hay que hacer números para alimentar a diecisiete y sacar diez pesetas diarias.

'-No tanto como parece. Judías, patatas, arroz y bacalao; sal, aceite y vinagre y mucho pimentón. Todo de Intendencia y todo barato. No me gasto más que tres reales por cabeza y a veces hasta les compro un barrilito de vino. No me gusta explotar a los pobres diablos. Saben que les robo, pero otros son peores que yo y también lo saben. En Miscrela hubo un sargento que los alimentó dos meses con sólo judías con pimentón, cocidas en agua (...) Pero uno gana mucho más dinero cuando hay una operación o cuando se va de convoy. Entonces se le da a cada hombre una lata de sardinas y un par de galletas, y ya está aviado para todo el día.

'-No me choca que revienten y acaben en el hospital." (Pág. 71).

Lo que en efecto ocurre. La enfermedad del soldado se convierte en elemento omnipresente en estas novelas, casi siempre en forma de fiebres tifoideas, palúdicas o disentería. Claro que no todos los afectados tienen la suerte de recalar en un hospital, aunque este sea tan inmundado como el que acoge a Barea o al innominado personaje de ~~Los muertos de Annual...~~!!! Los menos afortunados no llegan ni a ser rebajados. En ello incide Imán: "Se

encuentra a la vuelta de la tienda con un soldado macilento (...) podría muy bien tener setenta años. Un palúdico a quien no dan de baja. Le tiemblan las manos, debe de tener fiebre alta, apenas oye."<sup>367</sup> Situación que se repite en Pacazos: "Arnall fue a reconocimiento como el día antes indicara el sargento./ El médico, un capitán incompasivo y renegado, opinó, después de verle entrar, que el 'quinto' no padecía otro mal que una ingenua patraña", (pp. 48-49). Cruel decisión, cuya trágica consecuencia explicita la novela unas páginas más tarde: " (...) A los dos días fue llevado a un hospital de Melilla. Y una semana después dejaba de existir."<sup>368</sup> No mucha mejor suerte corren los que guarnecen la pequeña y aislada posición en El blocao, que ni siquiera pueden recibir atención médica:

"Un domingo se me puso enfermo un soldado (...) El cabo y yo vimos cómo el termómetro señalaba horas después los 40°. En la bolsa de curación no había más que quinina, y le dimos quinina./ Al día siguiente la fiebre alta continuaba. Era en febrero y llovía mucho. No podíamos, pues, utilizar el heliógrafo para avisar al campamento general. En vano hice funcionar el telégrafo de banderas. Faltaban cinco días para la llegada del convoy (...)/ Pedíamos al cielo un resplandor, un guiño de luz para salvar una vida (...)/ Por fin, el jueves, la víspera del convoy hizo sol (...)/ Por la tarde se presentó un convoy con el médico. El enfermo marchó en una artola, sonriendo hacia el hospital. Creo que salió de allí para el cementerio."<sup>369</sup>

No obstante, la atención hospitalaria dista mucho de asegurar la vida, pues más que sinónimo de curación constituye otro modelo de desidia y negligencia:

"Sabe [el médico militar] que a todos los pacientes de su sala, todos palúdicos, con la quinina y la buena comida se curarían, si se las dieran. Sabe que un poco de limpieza, de cuidado y de higiene son utilísimos, cuando se aplican. Sabe, por último, superior sabiduría, que el mejor bien que se le puede hacer a uno de estos pobrecitos, a uno de estos soldados infrahumanos, deleznable, que no les queda más que sufrimiento, enfermedad y miseria toda su vida, es dejarlos, piadosamente, que se

mueran de un modo dulce, bajo el rezo de la hermana de la Caridad, que les incita a pensar en la madre y a besar un crucifijo."<sup>370</sup>

A la mala alimentación y a la enfermedad se unen otra serie de suplicios. La sed habitual de unas tierras donde el agua escasea y ha de ser racionada. La deficiencia de las instalaciones, que con frecuencia obliga al soldado a dormir en tiendas de campaña e incluso al raso, soportando el frío y el agua, y abatiendo a espíritus tan animosos como el de Alfonso Reina: "¡No puedo más! En estas tierras montañosas y ásperas dejaré la vida, y la dejaré con pena, porque es sin pelear. Cuando no la privación, el tiempo inclemente nos diezma. Sin tiendas donde recogernos, dormimos en el suelo, llueva como haga sol."<sup>371</sup> Los uniformes rotos por el excesivo uso; las alpargatas deshechas que no hallan reposición aunque haga tres meses que han cumplido, como las de Viance<sup>372</sup>; la suciedad impuesta por una obligatoria falta de higiene, "ese olor de soldado sudoroso con piojos en cada pliegue de su uniforme"<sup>373</sup>; en suma, unas condiciones de vida que configuran una imagen del soldado capaz de enorgullecer a cualquier ejército: "Asoman los codos por los desgarrones, se alinean los piojos en las costuras; barbas de agonizante bajo los sombreros pringosos. Abruma la suciedad. Yo me lavo por las mañanas con el café del desayuno. Los jefes nos dicen que todo esto no tiene importancia. Sobrellevarlo alegremente es demostrar espíritu militar."<sup>374</sup> Con semejantes ejemplos y recomendaciones por parte de la superioridad, no ha de resultar extraño que cuando Viance reflexiona por su cuenta llegue a conclusiones tan definitivas y cargadas de feroz sarcasmo como la que sigue:

"¡Claro! -piensa Viance-. Nosotros somos lo que en la prensa y en las escuelas llaman héroes. Llevar sesos de un compañero en la alpargata, criar piojos y beber orines, eso es ser héroes. Yo soy un héroe. ¡Un héroe! ¡Un hé-ro-e!"<sup>375</sup>

La dureza de todo este sinnúmero de penalidades de orden físico palidece al compararlas con los sometimientos de carácter intelectual, sentimental, moral o anímico. A medio camino entre ambos, como punto donde se unen la necesidad física y la sentimental, se encuentra la obligada inhibición sexual del soldado. Asunto que si bien no es cuestión generalizada ni

prioritaria dentro de este grupo de novelas, sí se convierte en temática dominante en los dos relatos de Díaz Fernández. El problema ya había sido anunciado con anterioridad por Giménez Caballero en sus Notas marruecas. En concreto en la nota titulada "Una ramera", donde entre otras disquisiciones el narrador se plantea las carencias observadas en lo que a la cobertura de las necesidades sexuales de la tropa se refiere, cuya única atención actual queda en manos de sucios burdeles y jóvenes espontáneas como la que presenta en este cuadro. Tal extremo carece por completo de relevancia dentro de esta obra, en realidad, no se antoja más que un mero apunte, algo tratado sin intensidad alguna, de pasada. Lo único reseñable, y a título de mera anécdota, es que la solución que se le ocurre a Giménez Caballero guarda notable similitud con la que muchos años después desarrollaría Mario Vargas Llosa en su novela Pantaleón y las visitadoras:

"Por el camino fui pensando en si será tan absurdo, que un Estado se preocupe seriamente de este arduo problema de Marte y Venus. Que estas plazas de guerra se transformen en edenes paradisiacos sería nocivo (...) Pero que continúe en la situación actual es vergonzoso. ¡Esa Alcazaba es un estercolero! (...)/ No han sido las balas lo que han causado nuestras mayores bajas. Nuestra incuria, en todos los órdenes, sí, muchas./ Pero ya que el Estado no se preocupa de esto, como es natural en él, se podía esperar de las iniciativas individuales, privadas, de empresas particulares. Una organización amplia, higiénica, numerosa, sería un gran negocio." (Páginas 138-139)

Además de esta breve alusión, y la relación entre el sargento Barea y Chuchín en La ruta o la de Rosa y el innominado protagonista de Pacazos -que tampoco resultan del todo homogéneas con el asunto aquí tratado-, esta carencia del soldado sólo adquiere carta de naturaleza en Herida de guerra y en El blocao. En aquélla, debido a sus escasas dimensiones, no se desarrolla en toda su amplitud y, aunque se convierte en elemento organizador del relato y en el único motivo argumental, queda en un simple boceto sin profundidad alguna. Será en la segunda narración, en la novela, donde el problema se plantee en toda su complejidad. Semejante cuita soldadesca hay que inscribirla dentro del conjunto de sufrimientos y



sinsabores que la experiencia militar en Marruecos imponía a la tropa, sin embargo, en El blocao ésta se sobredimensiona sobre otros aspectos habituales de la vida cuartelera: el tedio cotidiano, la despersonalización del hombre o las incomodidades y deficiencias de toda índole. Su importancia alcanza tal grado, que en cuatro de los siete capítulos se convierte en eje de la fábula. Atendiendo a una disposición cronológica de los acontecimientos narrados y no a la que presenta el libro, la cuestión tiene un comienzo anterior a la vida militar, cuando, todavía paisano, Carlos Arnedo encuentra dificultades para centrar su atención en las actividades sindicales y revolucionarias en las que anda mezclado por causa de un irrefrenable deseo por las mujeres: "El rival más terrible de mi obra era el deseo erótico. Yo iba por las calles enredándome en todas las miradas de mujer, y tenía que ir quitándolas de mis pasos como si fueran zarzas o espinas. Aquello me perdía para la 'causa.'"<sup>376</sup> Una vez dentro del ejército, ese "deseo erótico" permanecerá intacto, o aún se agudizará, y se podrá comprobar que no constituye pasión individual de Arnedo, sino necesidad perentoria -repárese en las conversaciones obscenas que mantienen los soldados de "El blocao", (pág. 20), y sobre todo en "Convoy de amor" en su totalidad- del hombre joven, del soldado. El aislamiento que impone la vida de campaña, o al menos la cuartelera, acentúa este deseo humano que no halla cauce por donde discurrir de forma natural, reflexión que transmite el propio Arnedo:

"Una mujer. Mis veintidós años vociferaban en coro la preciosa ausencia. En mi vida había una breve biografía erótica. Pero aquella soledad del destacamento señalaba mis amores pasados como un campo sus árboles (...) Buscaba la mujer. A veces, una silueta blanca, que se evaporaba con frecuencia entre las higueras, hacía fluir en mí una rara congoja, la tierna congoja del sexo." ("El blocao", pp. 21-22).

De ahí que, antes que elemento simbólico, como a veces se ha querido ver este asunto, la pasión erótica no resuelta refleje un planteamiento de raíz completamente realista: muestra un padecimiento auténtico del joven soldado, cuyo raciocinio puede resultar afectado cuando se alcanzan tales extremos de absoluta indigencia sexual. Desde esta premisa puede entenderse que el narrador y protagonista ponga en peligro la posición bajo su mando -en "El blocao"-

por intentar satisfacer su "urgente deseo de mujer", o que, en una amplificación del problema -siguiendo la simetría intensificadora de Boetsch, a la que ya aludí en páginas anteriores- la escolta de "Convoy de amor", arrebatada por el instinto, se llegue a comportar como una jauría de perros hambrientos capaces de disputarse a la mujer "a mordiscos y puñetazos". Este desequilibrio queda puesto de manifiesto por el protagonista, que en "Cita en la huerta", otro de los capítulos vertebrados por lo erótico, retomando la silueta apenas intuida con anterioridad, confiesa:

"En vano perdí días enteros siguiendo finas siluetas blancas, que se evaporaban en los portales como si fuesen más que sutil tela de atmósfera./ El obstinado misterio de aquellas mujeres llegó a desvelarme a lo largo de los meses. Me volví malhumorado y colérico." (Páginas 52-53)

Esto no significa que este elemento no adquiera también una dimensión simbólica, evidente en "África a sus pies" no sólo en su desarrollo y desenlace, sino incluso en el propio nombre de la amante marroquí -África- del enamorado y galanteador teniente. Esta componente alegórica está también presente, aunque más difuminada y con un sentido algo diferente, en "Cita en la huerta". En ambos capítulos, la conquista o toma real de posesión de la zona marroquí asignada a España encuentra su referente o plano real en la figura de la mujer, cuya imposible aprehensión simboliza la consecuencia final de todos los esfuerzos humanos, políticos y militares llevados a cabo por la nación protectora para lograr la dominación de la nación protegida. Sin embargo, esta interpretación no puede anteponerse al substrato de realismo que late por debajo: el sargento Carlos Arnedo y el teniente Riaño -aunque en este caso su personaje se recubra de una caracterización que lo acerca más a los personajes de la novela amorosa en escenario marroquí que a Arnedo- se han convertido en víctimas de la feroz represión sexual que padece el denominado ejército de África. Además, estos dos episodios no suponen la introducción en la novela de un elemento temático de fondo distinto al ya visto en "El blocao" y "Convoy de amor", son parte del mismo, pero con un encuadre distinto.

Más énfasis que la represión de los deseos carnales tienen los sentimientos de aburrimiento, soledad, desesperanza y vacío emocional, asuntos mucho más frecuentados en esta novelística. El joven soldado ha perdido sus lazos de unión con el mundo que le era familiar y ahora se encuentra desplazado y perdido, envuelto en un tedio cotidiano que lo acompaña a todas horas y en todos sus quehaceres. Un tedio embrutecedor, según revela Barea, a pesar de que su situación, en este sentido, puede considerarse privilegiada, ya que se encuentra en una población habitada y no en un destacamento aislado en el campo. Además es hombre de cierta preparación cultural y su destino no está en zona de tiros:

"Es terroríficamente fácil para un hombre caer en estado de bestialidad./ En la monotonía de los días invariables, reducido al pequeño círculo de la población que era mi ciudad, y al aún mucho más pequeño círculo de la tienda cónica que era mi hogar, lentamente fui cayendo en la rutina diaria embrutecedora (...)/ Los soldados, la mayoría de ellos simples obreros o campesinos en la vida civil, se estupidizaban rápidamente (...) Todos olvidábamos en qué día de la semana o del mes vivíamos. Dormíamos, comíamos y digeríamos."<sup>377</sup>

Esta monotonía se agudiza en los soldados que guarnecen los blocaos. Aislados y olvidados en alguna pequeña posición, sin más norte que el anhelo por recuperar algún contacto con su pasado y sin más presente que los naipes, ese embrutecimiento va configurándose en su única pauta de conducta:

"El juego no bastaba, sin embargo. Cada día éramos más un rebaño de bestezuelas resignadas en el refugio de una colina. Poco a poco, los soldados se iban olvidando de retozar entre sí, y ya era raro oír allí dentro el cohete de una risa (...) aquellas almas jóvenes recluidas durante meses enteros en unos metros cuadrados de barraca. Cuando llegaban los convoyes, yo tenía que vigilar más los paquetes de correo que los envoltorios de víveres. Los soldados se abalanzaban, hambrientos, sobre mi mano, que empuñaba cartas y periódicos."<sup>378</sup>

Poca distancia separa esa sensación de vacío, de la soledad infinita que recrea esa figura desamparada, de apariencia cómica pero con un fondo de patetismo, que se perfila en el soldado Villabona -protagonista de uno de los capítulos de El blocao- aferrado a su reloj como único enlace entre el hombre que fue y la nada. Sus lágrimas ante la rotura del artefacto desvelan la amargura de quien no aprecia el haber salvado la vida porque desde ese momento ha comenzado otra forma de muerte para él. Planteamiento que con escasas diferencias circunstanciales resulta familiar en estas novelas. Por ejemplo, Eliseo Vidal en ¡¡¡Los muertos de Annual...!!! lo relata en estos términos: "Cojo lápiz y papel. Se aviva en mi alma la necesidad de comunicar con alguien mi tristeza. Y, ¿con quién mejor? El papel es sufrido, no tiene alma, y mis penas no despiertan en él sufrimiento alguno", (pág. 17). El sentimiento de abandono va unido a estos personajes en cualquier situación, bien entre la muchedumbre de una ciudad que se hace extraña, como le sucede al protagonista de Uno de tantos: "Iba sintiendo la fuerza de aquella soledad (...)/ Un amigo para charlar; un rincón donde dormir; una mujer a quien amar...", (pág. 169). O bien en los puestos de guardia, donde este sentimiento se extrema hasta sus límites y una vacuidad cósmica envuelve el aislamiento total del hombre. Situación que sumerge al protagonista de "En la noche africana" en la nostalgia: "Martín, inmóvil, se puso a recordar el pueblecillo levantino donde le aguardaban los suyos (...)" (pág. 32), y que también acompaña a los soldados de Imán, a Viance, cuya desdicha, aunque la reflexión en este caso no sea suya, supera con mucho la de cualquier otro personaje que habita en estos relatos, pues en ella no es posible entrever ni el más ligero atisbo de esperanza:

"La soledad del centinela es desabrida, áspera. La reflexión agrava esa soledad. Llanuras pardas, grises. A la de uno se suma la total soledad del campo y del cielo, más ancho y frío en estos desiertos (...) El cráneo, caldeado, no encauza la desolación de las lejanías hacia la añoranza, sino que la encierra en un terrible laberinto de imposibles. No se puede huir de sí mismo por la reflexión, porque se va a dar en ese

laberinto y es incomparable el suplicio de buscarle la salida (...), siente uno delante, detrás, encima, debajo, un vacío asfixiante." (Páginas 13-14)

Estos sentimientos de íntima derrota personal no tienen un origen *in vitro* sin más, o por decirlo con otras palabras, no son producto de planteamientos caracteriológicos de corte existencial, de una metafísica rebelión contra el absurdo del ser humano como tal, sino que hunden sus raíces en la inmisericorde realidad que los rodea. Esta realidad no se agota en el desarraigo o en las penurias materiales y sentimentales, también está conformada por la aspereza de la vida militar, en este caso no como sinónimo de vida fatigosa o incómoda sino como conjunto de normas organizativas de toda actividad en el ejército y de sus estrictos valores jerárquicos. El rasgo más caracterizado de esta convivencia castrense, al menos en lo que al soldado se refiere, lo pone la disciplina cuartelera, una forma cruel de sojuzgar cualquier atisbo de libertad en el individuo. Aún no siendo asunto novedoso, pues ya estaba presente en novelas de capítulos anteriores, en éstas adquiere una nueva dimensión. Así, por ejemplo, en los relatos que se ocupaban del mundo legionario, este aspecto quedaba soslayado o se presentaba como parte de un comportamiento viril y regido casi siempre por un ecuánime sentido de la justicia. Por el contrario, en la mayoría de las narraciones de este capítulo se muestra su cara más deleznable, aquella que podría sintetizarse con una expresiva imagen utilizada por Díaz Fernández: "Mi voluntad civil había quedado desgarrada y rota entre los alicates de la disciplina."<sup>379</sup>

Este ordenamiento militar se concretiza en el absurdo y en la crueldad. Absurdo que en sus formas menos graves implica, como le sucede a Barea, el desaprovechamiento del soldado -"mis conocimientos técnicos [como topógrafo y dibujante] sólo me habían servido para convertirme en un escribiente"<sup>380</sup>- o el ciego seguidismo de las ordenanzas, cual ridiculiza Díaz Fernández con humorístico sarcasmo:

"El coronel es un anciano corpulento y malhumorado. Empezó por arrestar al segundo de la fila.

'-Éste no tiene bigote -dijo señalando a Pérez, un muchacho lampiño que estudiaba matemáticas.

'-Es que ... verá usía, mi coronel... -respondió el capitán.

'-Nada, nada. He dicho que todos vayan pelados al rape y con bigote. No quiero señoras en mi regimiento. ¡Bigote! ¡Bigote!

(...)

'-Es que -se atrevió a decir el capitán- a este soldado no le sale el bigote.

'-Pues al calabozo hasta que le salga."<sup>381</sup>

Sin embargo, las más de las veces el absurdo traspasa lo anecdótico, convirtiéndose en un muro de inflexibilidad contra el que se estrella el apesadumbrado soldado, cuya existencia llega a ser pesadilla ante exigentes revistas de policía personal en lugares donde el agua no llega ni para beber y se amontonan los "piojos en cada pliegue de su uniforme"<sup>382</sup>; ante la constante opresión impuesta por "los procedimientos militares, donde la primera medida coercitiva es el arresto"<sup>383</sup>; ante la absoluta devaluación de la vida humana: "-Mira, aquí se justifica antes la muerte de un hombre que la de un mulo"<sup>384</sup>; en suma, ante la indefensión más completa:

"¿Tiene usted algo que alegar? Eso es en lo civil. En lo militar antes de alegar nada hay que obedecer. Muérase usted primero y luego da un parte 'por escrito' protestando"<sup>385</sup>

El complemento a esta manera de aplicar las ordenanzas lo pone la cotidiana brutalidad en el trato al soldado, víctima no sólo de las humillaciones escritas, sino también de aquellas otras que aleatoriamente le aplican sus mandos, acostumbrados a que los malos modos, el improperio y los palos sirvan de acicate en el subordinado o subrayado para sus órdenes. De todo lo cual hay un generoso muestrario en estas novelas. Esta degradada y degradante aplicación del poder no se traduce, sin embargo, en eficacia bélica o militar como hubiera parecido esperable. Muy al contrario, sólo engendra una generalizada atrofia en su operatividad guerrera, y así lo percibe el soldado, al que el comportamiento de sus mandos

ha insuflado desconfianza en vez de seguridad y preparación para afrontar las situaciones que se planteaban en aquel territorio en guerra, es decir, el efecto ha sido justo el opuesto al objetivo fijado. Así lo intuye Giménez Caballero: "¿No se siente uno, que es soldado, como un tornillo herrumbroso, de una vieja máquina, que no funciona? El día que tengamos que dar rendimiento de veras, en ataques o avances, no sé qué pasará. Ni en el mando ni en nosotros tenemos confianza."<sup>386</sup> Intuición que se ve refrendada por los hechos en cuanto la máquina de guerra tiene que empezar a dar rendimiento, entonces su inoperancia se muestra desnuda y se producen catástrofes como el desastre de Annual y el consecuente derrumbamiento de la entera Comandancia de Melilla. En esos trágicos momentos, ante más de diez mil cadáveres, víctimas de la deshumanizada, y a la vez baldía, disciplina imperante en aquel ejército, Viance -en un pasaje lleno de connotaciones, donde la escalofriante tragedia adquiere tintes de puro esperpento- rememora a través del sueño las humillaciones que ha tenido que sufrir para llegar a estar rodeado de soledad y muerte. Tanta inflexibilidad reglamentista, los chulescos comportamientos de sus jefes, toda aquella altanería cuartelera se ha diluido como humo ante el primer revés bélico:

"Viance va a levantarse, pero pesa demasiado y queda dormido con la mejilla en el suelo fresco. La obsesión del reglamento llena su sueño de pasos a compás, de voces de mando. Cincuenta voces de oficiales y jefes mandándole al mismo tiempo. Y dos o tres cornetines que imitan el canto del gallo.

'Viance dice:

'-¿Y qué? ¿Qué es lo que hay que hacer?

'-¿No ves que has dejado atrás más de diez mil muertos?

'-Sí, señor. ¿Qué hay que hacer?

'-¿Aún preguntas qué hay que hacer? ¡Marcar el paso, rediós! Si tú hubieras marcado el paso a su tiempo, otro gallo nos cantarí a todos.

'De nuevo vuelve el cornetín a imitar el canto de un gallo.

'-¡Firmes! ¡Marcar el paso!... ¡Mar!

'Los cincuenta jefes y oficiales gritan al unísono, marcando a su vez el paso como el coro en las operetas:

'-¡Viva España!

'Viance ve la llanura poblada de muertos. Diez mil y dos mil más en Monte Arruit. Los ojos de los cincuenta jefes y oficiales pesan sobre él, esperando que conteste al vítor. Viance, se apresura, al darse cuenta:

'-¡Viva!" (Imán, pp. 196-197)

---

La opresión ordenancista y disciplinaria ha dejado palmaria constancia de su inutilidad para alcanzar los objetivos que se le suponen propios, sólo se ha revelado fructífera para sojuzgar la libertad del individuo mediante un despótico poder que, a lo visto, no es medio del que se sirve para alcanzar una meta, sino fin en sí mismo. Por ello, se antoja del todo consecuente que el soldado se despoje de cuantos atributos militares lo ligan a una realidad que nada tiene que ver con su conciencia, para así poder recuperar de nuevo su albedrío de hombre:

"Sin armas, sin correajes, Viance se siente más libre de responsabilidades, con una extraña y nueva seguridad. Porque esas responsabilidades anteriores no llevaban consigo la conciencia de un deber, sino de una disciplina colectiva forzosa." (Imán, pág. 201)

---

Ahondando un poco más allá de su estricta materialización, el régimen disciplinario, al menos el que presentan estas novelas sobre el ejército de Marruecos, constituye, en su misma esencia algo contrario al hombre, es la negación de su individualidad como ser humano; "la anulación de la personalidad", como apunta Salvador Ferrer en Uno de tantos, donde abundando sobre la cuestión sostiene: "La hombría de espíritu, difícilmente puede someterse a la voz autoritaria, a la voz que obliga a los movimientos de autómatas", (pág. 159). Y, en efecto, el principal enemigo de quien debe defenderse el soldado español en buena parte de estos relatos no hay que buscarlo en el rifeño levantado en armas, sino en el bronco ordenancismo de la institución militar que presiona para convertirlo en "una cosa sin otro



sentido que el de un guarismo.<sup>387</sup> Desigual combate en el que el individuo siempre llevará la peor parte, consumirá sus energías en vanos intentos de oponerse a una despersonalización que al final acabará arrumbando parte o la totalidad de su ser, eso sí no termina con su vida, como le sucede a Arnall, uno de los compañeros del protagonista en Pacazos: "La incompreensión y la disciplina lo habían matado."<sup>388</sup> Sin alcanzar tales extremos, en mayor o menor medida, aunque desde perspectivas no siempre iguales, gran parte de estos soldados tendrán que batirse en esa arena. Siendo múltiples los ejemplos, desde el regeneracionista narrador de ¡¡¡Los muertos de Annual...!!! hasta el reflexivo y didáctico de Uno de tantos, pasando por el sensible y sutil Carlos Arnedo de El blocao o el más directo Arturo Barea, sin olvidar el culto y poco estridente lamento de Giménez Caballero. Y sobre todos ellos Viance, el más acabado modelo de esta pugna. Su rebelión contra el absurdo imperante en el ejército, la cueldad y estulticia de sus mandos no puede atribuirse a prejuicios o arrogancia intelectual, sino que nace de ese sentido natural de la justicia propio del hombre sencillo, que choca contra la peculiar forma de interpretarla en el ambiente militar: "la justicia es locura en estos barrios."<sup>389</sup> Su particular humildad reflexiva, que hace necesaria incluso la intervención de una voz interpuesta capaz de transmitir sus sensaciones y sentimientos, se convierte en uno de los grandes hallazgos de Imán porque la ventaja moral del hombre extraído del pueblo llano frente a los dirigentes de grupos sociales -en este caso, la oficialidad- evidencia con mayor fuerza que las razonadas disquisiciones de otros relatos la perversidad inherente a una institución regida por normas deshumanizadas y brutales, cuya aplicación queda las más de las veces en manos de sujetos vengativos, desalmados y biliosos como el teniente Díaz Ureña o el comandante Ansuago, hermanados por la brutalidad con aquel teniente Compañón de El blocao, que disfrutaba torturando y matando animales; de crueles oficiales y sargentos que acompañan sus órdenes distribuyendo indiscriminadas raciones de palos y castigos de toda índole entre sus subordinados; de necios burócratas que tras un desastre militar como el de Annual expedientan a un soldado y le recargan su tiempo de servicio porque reivindica su más que justo derecho a recibir adecuada atención médica; de fríos ordenancistas, capaces de

volver a aplicar la misma receta, el expediente disciplinario, a quien tras un duro y sangriento combate, cuando la batalla ya ha terminado entrega dos fusiles en vez de uno, pero, para su desgracia, ninguno de ellos corresponde con la numeración del que le habían entregado: "si ha traído dos o doscientos, es igual; eso no tiene nada que ver con el hecho delictivo de haber perdido el fusil propio", (pág. 267); de estúpidos capaces de prohibir el ajedrez porque "en ese juego se dicen expresiones contra el rey y la reina", (pág. 67); de ineptos que en la hora del combate pierden los nervios y disparan al tuntún, (pág. 97); y de cobardes que cuando llega el momento de la retirada -de la huida, en realidad- se desprenden de la guerrera para que sus distintivos de oficial o jefe no los delanten ante los rifeños, (pág. 134). Este es el paradigma de la oficialidad militar y cualquier comportamiento distinto no hay que notarlo sino dentro del raro casuismo, excepción a la regla general que actúa de contrapunto para ver la actitud del soldado ante un jefe humanitario, cuyo modelo tampoco se hace infrecuente, pero siempre individualizado y único, en casi todos los relatos. Por no alejarse de lo visto hasta ahora e insertarlo en el mismo contexto, veamos el que aparece en Imán:

"Viance recuerda aquel día que, en una retirada a paso ligero, cayó sin respiración. El comandante fue al teniente coronel:

'-Con su permiso, ¿puedo pegarle un tiro a un soldado de la segunda que no puede seguirnos? Si lo dejamos ahí, lo martirizarán los moros.

'El teniente coronel le interrumpió, colérico:

'-Cuando no haya otro recurso, está aún mi caballo. Que lo traigan aquí.

'Bien es verdad que ese teniente coronel tenía entre los jefes fama de sentimental, de poco militar." (Páginas 77-78).

Este es el sistema y estos son los cualificados autores de la transformación de Viance. Cuando finaliza su servicio militar y los recargos que le han impuesto, del joven más fuerte del pueblo, del animoso oficial herrero, de quien fue capaz de reivindicar para sí mismo y para sus compañeros unos derechos laborales que el jefe les negaba con empecinamiento, ya no queda nada; ha devenido una "impersonalidad fría y endeble que le hace parecer tan lejano

de sí mismo"<sup>390</sup>, porque "han ido aniquilándolo moralmente, negándole siempre la facultad de pensar, de opinar, reduciéndolo a una cosa que hay que inventariar en cada revista y tener siempre al alcance del pie", (pág. 97). Conclusión sobre las consecuencias de aquel régimen disciplinario no muy divergentes de las que, por distintos caminos narrativos, muestra el soldado protagonista de Uno de tantos: "La anulación de la personalidad: he aquí el trazo final de aquella tragicomedia bañada en agua y barro." (Pág. 87).

El antimilitarismo que en mayores o menores dosis rezuman buena parte de estos relatos no ha de entenderse pues producto de concepciones ideológicas apriorísticas, sino consecuencia de todo lo anterior, engendrado por tanto en las entrañas de la propia fábula o testimonio. La perversidad del ejército no reside tanto en su misma esencia como en el modo en que se organiza y administra. Se trata, en consecuencia, de un antimilitarismo de raíz más pragmática que conceptual o filosófica. Salvo en contadas excepciones -tal vez la más obvia provenga de Uno de tantos, donde el discurso del narrador en ocasiones prejuzga a la institución militar, extrayendo conclusiones que no siempre se desprenden de los acontecimientos referidos<sup>391</sup>- lo que se cuestiona y censura poco tiene que ver con la existencia del ejército, y sí mucho con las degradadas formas que ha llegado a adoptar. La inflexibilidad deshumanizada de sus ordenanzas. La aún más nefasta arbitrariedad en su aplicación cotidiana, pues, como declara Viance, "es una cuestión de suerte el tener buena fama. Que no te calen porque también te encontrarán en el fondo la sana resistencia contra el absurdo"<sup>392</sup>. La imperante corrupción que ha anegado todas sus estructuras, y que evidencian las muy variadas formas de robo de que, por ejemplo, da cuenta Arturo Barea. El cerrilismo y la despótica crueldad que, junto a la esterilidad de su labor, constituyen las notas más característica de buena parte de sus oficiales y jefes. Aspecto que retratan hasta autores tan poco sospechosos de antimilitarismo visceral como Giménez Caballero: "De pronto en el silencio del campamento se ha escuchado una canción potente. La reconozco. Están aún de juerga los oficiales en una tienda. Me olvidaba que se pasan jugando las noches el plus de campaña (...) Ya que no hay otro heroísmo en puertas se dedican al del juego (...) Esta

inactividad, esta infecundidad de los jefes -quizá consecuencia de otras más profundas- repercute en nosotros."<sup>393</sup>

En contraposición, se justiprecia con tono positivo e incluso laudatorio en ocasiones lo que se aparta de estas perversidades. Ciertamente se muestra escaso, pero no inexistente, baste, por ejemplo, recordar algo que ya señalé antes, el elogio que suscita la conducta de aquellos jefes y oficiales que, por su consideración hacia el soldado, se apartan de la generalidad. En suma, el antimilitarismo procede sobre todo de un rechazo a cuanto de absurdo e irracional hay en la institución militar, de todo aquello que la convierten en algo atentatorio contra las pautas de comportamiento y reflexión naturales y propias del hombre.

La guerra se presenta como el *alma mater* de todos estos sufrimientos, pues en ella se contextualizan los anteriores y además da origen a otros diferentes, todos aquellos que derivan de la propia dinámica bélica. Al contrario de lo que se veía en la serie de relatos sobre la Legión, el otro ciclo novelesco donde el acontecer guerrero cobraba notable importancia, en la casi totalidad de los títulos aquí tratados el reflejo de la campaña en su estricta dimensión de enfrentamientos y luchas aparece despojado de cualquier indicio de heroísmo o de hazaña valerosa, pues según sostienen los personajes senderianos: "Aquí no hay valientes", añade el soldado. Efectivamente; los verdaderos valientes hubieran debido comenzar por no venir."<sup>394</sup> El enfoque se aparta de la gesta militar para adoptar un tono trágico y luctuoso donde los acontecimientos bélicos desvelan la expresión del absurdo de aquella gran desgracia colectiva e individual. Esta guerra no es sino un cúmulo de adversidades, de aflicciones morales y físicas. Degrada a los contendientes y empuja a los hombres a actuar contra sus principios y convicciones, como, por ejemplo, en clave alegórica plantea el breve relato Los últimos días de Ben-Kaddor, en el que las penalidades del soldado están ausentes, pero, sin embargo, da cuenta de la zozobra que el conflicto lleva a la vida de un español y un marroquí. Ambos, hombres instruidos y cultos, que desde los sentimientos de tolerancia y fraternidad abominan de esta guerra. Aquél, partidario de la ayuda al pueblo menos desarrollado preservando el respeto al distinto y a su particular cultura, en definitiva, de lo que en la época vino

denominándose penetración pacífica, repudia la acción que están llevando a cabo algunos de sus compatriotas. Éste, sosegado, alejado de todo fanatismo religioso o nacionalista, e incluso partidario de admitir en su tierra la presencia y cooperación de los españoles. No obstante, se verá obligado a empuñar las armas y morir defendiendo unos principios en los que no cree, con el corazón escindido entre sus ideas europeizantes y la brutalidad de una actuación española imposible de justificar y cuya única utilidad parece corroborar los planteamientos ideológicos de la rebelión rifeña:

"-(...) Ahora me encuentro con que vosotros justificáis la opinión de nuestros santones, de nuestros patriotas, de nuestros irreductibles. Cómo queréis que reconozca la libertad entre las hogueras de las *razzias*? ¿Cómo podría dejar de señalar la diferencia entre mi 'europeísmo' (que diríais vosotros) y el de los musulmanes traidores que nos hacen la guerra según los procedimientos mismos que vuestra intervención habría de desterrar para siempre? (...) Yo me he visto forzado, en conciencia, a aprobar y enaltecer el heroísmo en que ya no creía; el heroísmo defensor de una fe que ya no es la mía, de una tradición que abomino, de un pueblo que me miraba recelosamente, como un traidor, como un espía, como un bandido... Los tuyos me han convertido a la causa de los otros, y ya no queda en mí otra cosa que la amargura del ideal desaparecido..." (Pág. 57)

Esta fábula deviene alegórico reflejo de la destrucción moral que la guerra acarrea al ser humano. Los sentimientos que transmite son casi idénticos a los que, desde un plano más real y referidos al soldado español, se retratan en otros múltiples relatos:

"Aquellos dos muertos verdes, cegados de miseria y de sangre eran la concreción de las brillantes guerras coloniales./ Portadores de una civilización que no sienten, enarbolando la bandera de un patriotismo que no lo es (...)"<sup>395</sup>

Atendiendo a su aspecto de fisicidad, el conflicto bélico se dibuja con relieves estremecedores. La imaginería en que se sustenta está poblada de escenas aterradoras sobre los efectos del combate: "Las balas abren agujeros de bordes cortantes en el metal, a veces

en la carne y en los huesos. El orificio por donde una bala entra en el cuerpo es pequeñito, por donde sale es un boquete de bordes sanguinolentos, fibrosos de piltrafas de carne y pingajos de tela desgarrados por el metal."<sup>396</sup> Esta crudeza a menudo adquiere tientes expresionistas, mostrando las consecuencias de la guerra en, por así decirlo, impactante primer plano, e incluso en plano detalle:

"Lleva los pantalones enrojecidos, como si orinara sangre. Se aparta un poco. Se suelta el cinturón y se pone en cuclillas. Sangre intestinal, roja y espesa. Luego se alza mucho más amarillo y con los pantalones caídos muestra el vientre desnudo, reconoce él mismo la herida. Viance ve en él una imagen grotesca de la tragedia, con los órganos sexuales descubiertos bajo el vientre destrozado."<sup>397</sup>

"El pobre don Ay mi Mare tenía la cara completamente desfigurada. Una bala le atravesó las mejillas y todas sus facciones parecían una máscara de risas./ Destrozados los pómulos, aparecieron los dientes negros, sucios, intentando vanamente soltar una risa que no acababa nunca de cuajar."<sup>398</sup>

Aunque este tipo de escenas proliferan con notable abundancia, la guerra no se agota en la crudeza de los muertos, heridos y lisiados que el combate toma como tributo, sino que también hacer valer su maestría para extraer del ser humano cuanto de perverso y brutal hay en su interior, sin distinción de razas ni credos: "Estaban mutilando [los marroquíes] a los nuestros, pero ya estaban muertos. Esto son venganzas de imbéciles. Nosotros hacíamos lo mismo, aunque estuviera prohibido, pero cuando respiraban aún."<sup>399</sup> Y es que una vez metido en esta vorágine de salvajismo el hombre pierde el raciocinio, exagera su fiereza instintiva y da pleno sentido a la hobbeana idea del *homo homini lupus*, porque, según dice en un momento el narrador de *Imán*, "la falta de sentido de todo esto hace a los soldados escépticos y crueles", (pág. 265). Para darse cuenta de ello basta escuchar las palabras de un legionario en *Uno de tantos*, cuyo brutal testimonio recuerda, y en nada desmerece, aquéllos otros del tremendo relato de Lluís Santa Marina:

"-(...) Da gusto de repente cogerlo desprevenido y cortarle la lengua y quitarle los ojos y ver cómo se escapa su vida por las crispaciones de sus dedos (...)/ Se te embotan los sentidos y sin querer, apretando furisamente los dientes, si no te ve el superior, coges el cuchillo montaraz que tienes escondido en la faja y cercenas la cabeza." (Páginas 161-162).

Brutalidad en dosis extremas que no crece sólo en el interior del individuo, también fructifica en el grupo, en el ejército español en este caso, cuyas muestras de inmisericordia alcanzan similar grado, y no contra combatientes enemigos, sino contra población inerme. Buen ejemplo de ello, de su destructiva labor de poblados rifeños, lo encontramos en la narración de Arturo Barea, cuyo testimonio, sin apenas variación, resulta coincidente con el que presentan otros relatos:

"Hace meses, la cabila fue arrasada de la raíz de la tierra. A tan corta distancia que los telémetros no eran necesarios. El capitán de la batería había dicho:

'-¿Para qué? Se tira a ojo, como se le tira una piedra a un perro.

'Al primer cañonazo se derrumbó todo: la paja de las chozas saltó en briznas encendidas (...) La operación había sido una cosa perfecta. A la caída de la tarde sólo quedaban unos montoncitos de paja humeantes y dos o tres chicos despanzurrados por el primer cañonazo."<sup>400</sup>

Diríase que de todo este paroxismo de violencia no escapan ni siquiera los animales, a quienes también alcanza de lleno la espeluznante sombra de la guerra. Unas veces en forma de víctimas: "Un pájaro, asustado, iba siguiendo nuestra marcha./ Lo recogimos. No debía encontrar el nido. Fue el primer pájaro y el último que vi en la campaña./ Martín lo guardó en una cartuchera (...)/ contempló al pájaro, cobijándole en la palma de la mano./ Y al ver que no quería volar (...) le retorció el pescuezo"<sup>401</sup>. Otras, como inmeditados verdugos:

"Cuando se incorporó el oficial, un mulo ciego de dolor, levantó las patas y le dio una coz en pleno rostro (...) Tenía un ojo desprendido; lo arrancó con fuerza, porque le molestaba el colgajo."<sup>402</sup>

Al igual que sucedía en algunas de las novelas sobre la Legión, en buena parte de éstas también se intenta transmitir las sensaciones que el soldado experimenta en la guerra: ante el combate, frente a la derrota, ante la destrucción y muerte que le rodea y que se cierne sobre su persona. Claro está que aquí esas sensaciones son del todo diferentes a las que desvelaban aquellos textos y ninguno de éstos se muestra tan explícito a la hora de recoger estas percepciones como Imán, donde no sólo la lucha en sí, sino la larga huida del protagonista tras la caída de Annual y las posiciones adyacentes, da pie a Sender para levantar todo un mundo de pesadilla. La más inmediata de estas sensaciones procede de las carencias materiales necesarias para seguir viviendo: la comida, la bebida, la fatiga o el sueño. Las insuficiencias y precariedades alimentarias derivadas de la propia contienda no suele ser asunto con especial subrayado, por lo general no se apartan demasiado de lo ya señalado antes al hablar de las penurias del soldado. Sin embargo, durante la travesía del territorio adscrito a la Comandancia de Melilla el hambre llega a convertirse en parte importante de la pesadilla que vive Viance. A esta realidad le añade Sender algunas gotas de ese horror alucinado que preside toda esta parte de la novela y, con tintes de absoluto tenebrismo, hace revolotear la antropofagia en esa especie de duermevela que sume a su personaje:

"Los ojos, entreabiertos, acostumbrados a la oscuridad, miran obstinados a la puerta, que nadie puede entornar ni abrir, por la pantorrilla del guardia civil muerto. Pierna mórbida, carnosa, blanca./ Una idea pasa como un relámpago, y aunque Viance la desecha, ha dejado su estela, su simiente. Al poco rato resurge y Viance, antes de rechazarla, piensa: 'Llegaría uno a ser peor que las fieras, porque ellas no comen la carne de sus semejantes'. Después reflexiona: 'Aunque en el fondo, bien pensado, lo primero es salvarse'. Procura alejar definitivamente esa obsesión; pero cuando cae de nuevo en ella es ya para pensar: '¿Se enterarán? Puedo volver el muerto cabeza arriba y nadie irá a ver si tiene las pantorrillas intactas'. Y por fin, a cuatro manos, avanza sigilosamente, con el machete en la diestra. A medida que se acerca, la voluptuosidad de comer le anima (...)", (pág. 196)



Viance no llega a consumir la acción que le ha asaltado en ese sueño donde lo real y lo ficticio se amontonan en informe masa, pero si padece la sed: "Dos días y dos noches andando, sin otro alimento que el trago de cerveza que le dio el oficial", (pág. 153). Ésta se convierte en una de las grandes torturas para el soldado en esta guerra. Por un poco de agua se mata y se muere en una tierra donde este líquido escasea. Las posiciones sin puntos cercanos y seguros para realizar la aguada se convierten en ratoneras y los lugares donde aprovisionarse de tan preciado líquido en el primer objetivo estratégico de los rifeños para la caza del español, que ha de optar entre beber o vivir, como les sucede a los sitiados en el relato de Emilio Carrere: "Algunos hacían hoyos en la tierra, donde hundían, de bruces el rostro calenturiento, en busca de una ilusión de frescura. Se aplicaban sobre los labios los matojos calcinados y las anchas hojas silvestres, heladas por la noche./ Otros, enloquecidos, absorbían la tinta de los frasquitos que guardaban en su mochila (...)/ Era el delirio de la sed"<sup>403</sup>. Sed tan implacable que obliga a beber no sólo tinta, sino cualquier otro líquido por repugnante que sea: "Desde hoy se bebe orina."<sup>404</sup> Situación que reproduce con fidelidad la realmente vivida en algunas posiciones durante el desastre de Annual, y de la que, entre otras, da cuenta una novela tan poco proclive al antibelicismo como Los amores de Alfonso Reina:

"-¿Son ciertos esos telegramas de los sitiados de Igueriben? 'Se ha bebido tinta, agua de colonia, petróleo, orines con azúcar, se echaban en la boca arenilla para excitar la salivación." (Pág. 56)

A estas penurias físicas, y otras varias más, han de añadirse los padecimientos anímicos. Por ejemplo, la soledad: "La soledad del barranco es más profunda que toda soledad; huele, densifica el aire, le va ligando el corazón con bramantes, como una pelota."<sup>405</sup> O el miedo, un temor que se impone sobre cualquier otra opresión: "En la guerra no hay disciplina; si alguien dice lo contrario sufre una equivocación palmaria./ En la guerra solamente existe miedo insuperable a la muerte o miedo, en tono menor, a la superioridad."<sup>406</sup> Un temor que a veces, así lo experimenta Viance, proviene más de lo intuitivo que de lo evidente:

"Si la luna saliera una hora antes se hubieran podido salvar quizá la mitad; pero así los cazarán como ratas. Nadie sabe de dónde sale tanto moro. Las baterías callan ya definitivamente./ Viance se siente atemorizado por vagas consideraciones. El campo sería un espectáculo terrible, si se pudiera ver. La caballería mora persigue sin duda a los fugitivos y los caza a golpes de alfanje y gumfa. Los que se salven llegarán por milagro a las alambradas de Annual. Y todo bajo la indiferencia del cielo estrellado, tan lejos, ausentes hasta del recuerdo de las personas queridas", (pág. 83)

En medio del desolado escenario que ha impuesto la derrota, Viance, arrumbado por cuanto va encontrando a su paso durante la huida, sólo encuentra lenitivo para su radical soledad en la naturaleza, con quien llega a una cierta forma de hermanamiento, pues el hombre no es sino materia integrante de ese cosmos total. Pérdido todo lazo de unión con sus semejantes, el soldado busca cobijo en lo único que aún le queda, y no sólo lo halla sino que, bajo este prisma, alcanza a comprender la finitud de todo lo humano y, en cierta manera, encuentra ese punto de virtud que hay en lo anacorético:

"Vivimos -piensa Viance oscuramente- sobre la paz de los muertos. La tierra es el polvo de los que murieron (...)/ Viance, en la vaguedad de esas intuiciones, siente el amor a la tierra como antes la gratitud al caballo muerto [en cuyas entrañas se refugió para dormir]; pero un amor que es la afinidad natural, cósmica, de la tierra por la tierra. No odia a nadie: a los moros ni a los españoles causantes de esta catástrofe (...)/ El amor a la tierra le ha dado nuevas intuiciones, entre ellas la del sueño. El sueño o la muerte. Cualquiera de estas dos cosas es lo mismo, en definitiva: rehabilitación humana de la materia en la química activísima de las cosas inertes. Sueño. Muerte. Huida hacia un infinito diáfano, lejos de los hombres." (Páginas 177-178)

La libertad constituye otro de los precios que el derrotado ha de pagar, si es que tal idea tiene cabida en estas situaciones. El cautiverio en manos del enemigo ofrece la casi única alternativa a la muerte en combate. Asunto que Viance no vive en toda su intensidad, tan sólo

un episodio de escasa magnitud entre los muchos que pueblan su larga huida, incluso se establece en Imán un paralelismo entre el cautiverio y el habitual régimen militar español que, según testimonia un soldado prisionero, se resuelve a favor de aquél:

"-Loco será el que vuelva a comenzar otra vez por gusto. Allá -señala Melilla- paso hambre, frío, aguanto palos, no tengo un céntimo y estoy como en una cárcel. ¿Todo pa qué? Pa que ocurra lo que acabamos de ver. La única herida que llevo me la ha hecho un oficial, y yo veo que entre los moros se ayudan y que no hay tanta estrella y tanta casta. Todos son hombres y yo otro hombre más." (Pág. 208)

En otros relatos, por el contrario, la culminación del fracaso militar y de los padecimientos del soldado se alcanza con la caída en manos del enemigo. Para Alfonso Reina, el protagonista de la poco verosímil narración de Antonio Cases, se convertirá en sinónimo de vergüenza. Su liberación constata tanto la irreversible decrepitud física que habrá de conducirlo poco después al cementerio como una irreparable deshonra que lo apartará definitivamente de su antigua novia y del respeto de sus conciudadanos. Sin llegar a tales extremos de dislate fabulador, lo cierto es que esta decadencia humana aún en plena juventud perfila el rasgo caracterológico más acusado en el cautivo: "Bajan con precaución los prisioneros (...) Aparentan tener cuarenta años; están envejecidos, flacos, cetrinos, de faz lúgubre."<sup>407</sup> Para otros, el cautiverio no sólo supondrá su propia muerte, sino la continuación de la tragedia en el seno familiar. De tal forma se muestra esta consecuencia en don Miguel, el padre del soldado en Los hombres de hierro, cuya locura hay que atribuir a la pérdida del hijo prisionero.

Y planeando por encima de todo este bagaje de desgracias que la guerra trae consigo, la más irreparable de todas ellas, la muerte. Elemento omnipresente en todos estos relatos. Muerte estéril siempre, pero que, en algunas ocasiones, se racionaliza y se inscribe en el sinsentido general de esta campaña, aunque ello se diga veladamente, solapándolo con alusiones culturalistas, cual sucede en las Notas marruecas: "Has venido a pelear a África desde las tierras del Quijote por un *casus belli* marroquí, que te ha enlazado así con la más

vieja y profunda tradición del guerrero hispano: la lucha con el moro. Venerable tradición que apenas repercutía ya en ti / (...) Nada había tampoco que ganar. ¿Qué te traía a esta guerra? ¿Un estímulo de Quijote, o una fatalidad?"<sup>408</sup> Vacuidad de la muerte que Sender refleja sin estos pudorosos velos de Giménez Caballero:

"Van a morir esos fugitivos; pero la última visión de Monte Arruit, todavía guarnecido y defendido, les confortará. Quieren morir cara al campamento español para engañarse creyendo que ofrecen su juventud inútil por algo y por alguien." (Imán, pág. 176).

Otras veces, la muerte se hace algo más próximo, se incorpora al vivir cotidiano del soldado, convirtiéndose en algo rutinario que de cuando en cuando se lleva a algún compañero, pero contra la que el espíritu joven se revela cuando la siente próxima, cual le sucede al agonizante jinete de los escuadrones de caballería de Alcántara que Viance encuentra en su camino: "-(...) Tengo veintitrés años. ¿Está bien morir como un perro a los veintitrés años, abandonado de toda esa gentuza?"<sup>409</sup> Por último, cuando la vida ha alcanzado unos extremos tan miserables como los que, por ejemplo, soporta el propio Viance, la muerte no se contempla con terror sino con indiferencia: "-¿Sabes lo que te digo? Que morir se no es tanto como parece. ¡Te mueres y ya está!", (pág. 112). Aún peor que la muerte es llegar al convencimiento de que tras lo que ya se ha padecido, todavía haya que repetirlo para morir, porque en esos casos la vida ya ha sido más indeseable que una muerte reconfortante: "Esta idea de la muerte no le abandona. Pero es duro que la muerte no sea como el sueño, sino que prolongue la zozobra, el dolor./ (...) Tiene miedo de no haber muerto, de que todo esto sea cierto y quede aún la necesidad horrenda de morir", (pág. 126). Claro que Viance, aún sin conocer los padecimientos que su fatal destino le reservaba para después, ya se considera más muerto en vida que superviviente de la catástrofe militar, pues de su ser anterior ya nada queda:

"Si me salvo, no me salvo yo, sino un pobre animal cansado, sucio, con el alma apagada. Lo más auténtico de uno se queda por ahí, cara al cielo, muerto y podrido

también (...) Quizá prendido en la mirada sin expresión -o terriblemente expresiva- de esos cadáveres." (Pág. 170)

De todo este panorama se desprende una visión que va mucho más allá de la crítica a la guerra, aunque ésta se haga desde niveles extremos. Aquí, por lo general, lo de menos es la manera de conducir la campaña, que las tácticas y estrategias militares adolezcan de buen juicio, que su dirección resulte una inacabable retahíla de errores, o que las consecuencias de tan funestas decisiones las pague el soldado. Todas estas cuestiones se dan ya por sobreentendidas y, aunque de cuando en cuando aparezcan diseminadas por aquí o por allá su importancia en poco excede el mero apunte contextualizador. Tan sólo en aquellas narraciones sin ánimo antibelicista alguno se repara en tales minucias, algo de esto puede verse, por ejemplo, en Notas marruecas de un soldado, donde el énfasis no se pone en la perversidad intrínseca de la guerra, sino en cuanto de erróneo hay en la forma de llevarla, tanto por ineptitud de los militares como de los políticos, y entre cuyas consecuencias hay que incluir las desgracias que arrostra el soldado: "Ese anónimo soldado, que lleva sobre sus débiles hombros la desgraciada carga de nuestra política internacional."<sup>410</sup> Además, Giménez Caballero arremete contra el conflicto, incluso contra la presencia española en el norte de África, no por concepciones de raíz humanitarista o pacifista, sino por criterios de obvia rentabilidad: "Aquí -que, hoy por hoy, no hay nada que ganar, dígame lo que se quiera-"<sup>411</sup>. Algo semejante puede decirse de Los amores de Alfonso Reina, donde las escasísimas críticas a la guerra derivan también de la manera en que se conduce, aunque Antonio Cases exonere a los militares de cualquier responsabilidad y la haga recaer por completo en los políticos y en la ausencia de un jefe rector de los destinos de la nación, pues, ya lo señalé antes, esta novela viene a ser una justificación y un aplauso para el régimen de Primo de Rivera y para la figura del dictador. Tampoco ese sentimiento de radical antibelicismo que alienta en gran parte de estos relatos puede hacerse extensivo a El sacrificio. Esta novelita -uso el diminutivo sólo por su breve extensión, aunque también podría aplicarse a sus valores literarios- comparte con las demás el reflejo de los padecimientos del soldado y retrata algunos de los perjuicios

que la guerra ocasiona al hombre, sin embargo, la ideación y desarrollo de su fábula responde a planteamientos del todo distintos, antagónicos más bien, a los que sustentan los otros títulos hasta aquí comentados. El relato de Carrere presenta en realidad una ficción alineada con un belicismo de corte heroico, próximo al que presentaban algunas de las novelas sobre la Legión, lo único que los novios de la muerte han sido sustituidos por soldados de reemplazo que hallan en el combate cauce adecuado para medir su valentía: "los soldados no temían el ataque. Acaso lo deseaban en sus ímpetus de bravura", (pág. 39). De nuevo, la guerra se convierte en una fiesta que ni la muerte parece capaz de aguar. Y hasta quien se mostraba remiso a acudir a su escenario, cual aparentaba Alejo García, uno de los soldados protagonistas, en cuanto oye los primeros tiros de cerca se transforma en un júbilo pletórico de ardor belicoso. Así de fácil se explica que donde antes de incorporarse a filas decía: "-Para que yo vaya al cuartel me tienen que dar cloroformo", (pág. 17). Más tarde ya no diga nada, pero los hechos sean más expresivos que las palabras:

"Alejo García fue siempre ejemplo de valor. El magnetismo de las multitudes acaso contagió su espíritu, refractario a las proezas militares. El ardor, el entusiasmo de sus hermanos de armas le encendió en una exaltación perpetua. Inconscientemente se adelantaba de las filas, iba al encuentro de los cabileños, él sólo, como a un duelo personal." (Pág. 18).

La pauta general viene marcada, sin embargo, por la serie de relatos opuestos a la guerra. Desde aquellos donde la idea se muestra con tibieza o envuelta en un aura de sentimentalismo popular, "En la noche africana" o Bajo el sol africano, hasta aquellos otros que destilan un radical antibelicismo por cada uno de sus poros. Al belicismo oponen un punto de vista humanitarista que exculpa tanto al soldado español como al presunto enemigo, motivo por el cual no hay ningún ensañamiento en la caracterización del rifeño, todo lo más la notación de las crueldades que comete en su calidad de combatiente, y en éstas no sobrepasa las cometidas por el adversario: "Al fin y al cabo la guerra es una furia ciega en la cual no nos cabe la mayor responsabilidad./ Un fusil encuentra siempre su razón en el fusil enemigo."<sup>412</sup> Este

humanitarismo impregna la práctica totalidad de los textos. Su atención se centra en el hombre, en el hombre víctima de injusticias y crueldades contra las que apenas puede rebelarse. La única sublevación posible queda limitada al testimonio y a la denuncia de los modos de convivencia social que permiten tales atrocidades, como se hace patente en aquellos relatos más proclives a la desnuda moralización:

"(...) Es la humanidad la culpable, la autora de que se cometan estos crímenes que la ley los califica, en ciertos casos, de heroísmo."<sup>413</sup>

Son, en suma, narraciones que, ya se anticipaba antes, consideran la guerra un mal en sí misma, pero que, sobre todo, orientan su requisitoria hacia la denuncia de una indignidad nacional, de un atropello homicida y absurdo cometido contra un puñado de campesinos marroquíes levantados en armas y, sobre todo, contra toda una generación de jóvenes españoles obligados a luchar y a morir por unos oscuros intereses que nada tenían que ver con ellos. Así lo advierte ese arquetipo de la fatalidad colectiva que es Viance:

"Nosotros, como los mulos, sólo tenemos deberes cívicos, no derechos: el deber cívico de morir. El Estado nos autoriza a morir para sostener el derecho cívico de unas docenas de seres que son la historia, la cultura, la prosperidad del país, porque el país comienza y termina en ellos."<sup>414</sup>

Experiencia traumática que no deja indiferente a ningún soldado de los que han pasado por Marruecos durante la campaña. Así lo evidencian, por una parte, la hora del regreso y, por otra, las múltiples determinaciones de dejar testimonio escrito de lo allí vivido. Determinaciones que en repetidas ocasiones forman parte del discurso del propio narrador, tal es el caso de Giménez Caballero ("nos han quedado dos tareas comunes en la nueva vida civil./ Una, la de contribuir a la claridad de la opinión nacional sobre Marruecos, con nuestros relatos y juicios"<sup>415</sup>), de Eliseo Vidal ("Voy a África con un programa a seguir (...)/ escribir sobre unas cuartillas mis impresiones para darlas a la publicidad"<sup>416</sup>) o de Salvador Ferrer: "-(...) publicaré un libro donde se plasme la tristeza de nuestros servicios de retaguardia."<sup>417</sup> Propósito que también explicita Miguel Tubau en el prólogo de su libro,

y que, ya fuera de la ficción, habría que hacer extensivo a otros cuantos soldados testigos: Díaz Fernández, Sender y Barea.

En cuanto a lo que las fábulas revelan cuando llega el momento del regreso, exceptuando las ya antes comentadas incongruencias de Pacazos, tan sólo los personajes más esquemáticos parecen haber salido indemnes. Tal le sucede a los protagonistas de Herida de guerra y de Recordando. El primero porque, según asegura, lo único que se trajo fue el recuerdo de la joven Aixa: "Nada de esto tiene, sin duda, importancia; pero es lo único saliente que me ha sucedido en Marruecos. Lo cuento porque dejó en mí un desasosiego especial, algo como la sensación ínfima, penosa y lejana de una herida ya en cicatriz." Mientras Juan del Pueblo acarrea consigo los malos recuerdos pero también goza la sensación de quien siendo esclavo ha devenido en liberto:

"El cielo y la mar eran lo más hermoso que se haya visto; el vapor lo más moderno que se conoció hasta entonces; la costa marroquí no parecía fea; los que iban a bordo, simpáticos; el aire que se respiraba, el más saludable que haya pasado por pulmones humanos; (...) la noche, la más hermosa de todas las noches (...)/ Y todo ello porque Juan del Pueblo llevaba su ser saturado del mágico influjo de la libertad adquirida, que cuando no se ha nacido con el alma de esclavo es el don máspreciado y el más bello ideal./ No obstante, hay que haber vivido días, meses o años de servidumbre o esclavitud para sentirlo, y en su caso el tiempo que estuvo sujeto a las ordenanzas militares (...) hacían que aquella noche y cuanto la rodeaba, aunque fuera feo le pareciera digno de ser contado por su hermosura." (Páginas 20-21).

La mayoría, sin embargo, vuelven con heridas aún abiertas o cuando menos con cicatrices mucho más marcadas. Los más afortunados sienten ahora el desarraigo o la extrañeza al reincorporarse a lo que había sido su vida anterior. Tales pasos sigue el lamento del sargento Arturo Barea: "Todos los eslabones que me unían al mundo en el que había vivido durante los últimos cuatro años estaban rotos; y ahora, al volver al mundo que había conocido antes, me iba a encontrar extraño en él y tendría que forjar nuevos eslabones."<sup>418</sup> Y en parecidos



términos se expresa Ricardo, el protagonista de Uno de tantos, al que le espera el reencuentro con su mundo familiar: "Mis padres, mis hermanos, mis amigos; todos son los mismos, pero a todos encuentro distintos de antes./ He cambiado mi modo de ver las cosas", (pág. 230).

Frente a éstos, por así decir, privilegiados, regresan aquellos otros para quienes los años de sufrimiento en Marruecos han dejado una huella imposible de borrar; aquellos que lo han perdido todo o casi todo. Alfonso Reina, por ejemplo, al que, enfermo y deshonrado, sólo le espera el desdén de su novia y una prematura muerte, como tiempo atrás ya había intuido uno de sus conciudadanos: "-Y si vuelve, es como si se hubiese quedado allí. De la guerra no regresan más que los muertos, cadáveres que andan y que parece que piensan y que sienten."<sup>419</sup> Todos estos retornos perfilan al cabo dramas menores, pálidos reflejos de una tragedia que en Viance se evoca con total crudeza. El ejército y la guerra le han exprimido todas sus energías juveniles: "Viance quiere protestar; pero su voz apenas sale de la garganta, y es lo primero que denuncia su mezquindad física, su inferioridad. Al lado de estos mozalbetes, es un viejo enfermo, inútil."<sup>420</sup> No sólo le han arrebatado el futuro ("-Fuerzas no me quedan para manejarme en mi oficio", pág. 229), sino que también le han robado su pasado. El desarraigo ha alcanzado sus máximas cotas: nadie lo espera porque los miembros de su familia ya han muerto todos y hasta las raíces que lo unían a la tierra han sido arrancadas. Su pueblo y sus recuerdos se han borrado de la faz de la tierra, sepultados bajo toneladas métricas de agua: "Han expropiado el pueblo para hacerlo desaparecer en uno de los embalses del plan de riego. Urbiés está debajo./ Su casa, el suelo que pisaron sus padres, todo es ahora limo, barro, algas. Le han robado su pueblo. Aquellos recuerdos vivos que flotaban en las esquinas, en el pozo de la plaza, en la abadía, y que eran punto de partida de toda su vida han desaparecido para siempre", (pág. 280). Ni siquiera le han permitido conservar sus más humildes pertenencias: "Su único equipaje, dos cajetillas de tabaco, se lo quitaron en la aduana", (pág. 274). Viance no ha dejado en Marruecos algunos jirones de su ser, ni ha perdido la juventud; le han arrancado de cuajo la vida entera. Poco importa que

termine colgado por el cuello de la cuerda suspendida en el aire, único porvenir que parece entrever, o que al final no lo haga, porque en cualquier caso la tragedia ya se ha consumado.

Y haciendo bueno el dicho de que cualquier situación adversa es siempre susceptible de empeorar, aún quedan los más desafortunados: quienes reposan para siempre en aquellas tierras. En esta nómina de extrema desdicha figuran Martín y Juanillo, los respectivos protagonistas de "En la noche africana" y Bajo el sol africano.

En extremo contrario se sitúan aquellos relatos que ficcionalizan el beneficio o provecho que la guerra aporta a sus protagonistas. Lo primero, conviene advertir que de los tres que forman este pequeño grupo, sólo uno puede considerarse en estricta pureza una novela sobre aquella guerra, me refiero a La tragedia del cuota, de Francisco Hernández Mir. En los otros dos este asunto no constituye la línea narrativa fundamental del texto, aunque sea motivo desencadenante del resto de la trama -como ocurre en Jauja, de Ricardo León- o parte sustancial de ella, lo que puede verse en La Colorina, de Antonio Reyes Huertas. En realidad estos dos últimos títulos sólo mantienen una relación parcial con el resto de la novelística sobre esta guerra, pues por su contenido y, sobre todo, por su intencionalidad, se apartan de la mayoría. El de Reyes Huertas se encuentra más próximo a los dramas rurales con final feliz, mientras que la novela de Ricardo León presenta una superficial fábula moralizante, en la que el acontecer bélico sirve de germen inicial -asunto que, por cierto, podría cambiarse por cualquier otro sin menoscabo argumental o temático alguno- sobre el que se sustenta una tesis del todo convencional y de factura bastante añeja. En cualquier caso, están aquí porque algún parentesco, aunque lejano, guardan con la novela sobre la guerra de Marruecos y convendrá dar noticia de ellos.

La contextualización del hombre, del soldado, en el ejército y en el conflicto bélico hay que darla, salvo en La tragedia del cuota, por casi inexistente; cuatro pinceladas rudimentarias que ni siquiera elaboran una mínima recreación ambiental. Cuestión diferente es la que plantea el relato de Hernández Mir, donde el soldado aparece sometido a sufrimientos y penalidades no muy distintos de los que aquejaban a los protagonistas de las novelas críticas,

la diferencia estriba en el tono con que se da cuenta de estas desventuras, que se caracteriza por la visión amable en lo que constituye acción novelesca, es decir, en la relación entre personajes y en el retrato de sus vivencias, y por un marcado didactismo aleccionador cuando el narrador interrumpe el discurrir narrativo, la peripecia de sus criaturas, para dirigirse -él mismo o por personaje interpuesto- al lector en los muy abundantes excursos narrativos que amplifican la narración. Véase, por ejemplo, esta doble tonalidad en el enfoque con que se trata la enfermedad infecciosa que ha contraído Pepín, el protagonista:

"Por la mañana sentíase abrumado, febril como si le punzasen alfileres.

'Un sanitario, al que se acercó para inquirir nuevas del estado de sus amigos heridos, le sacó de dudas.

'-¡Bueno, lo has cogido, chico! Pero eso no es nada; te presentas a reconocimiento, te darán de baja y al hospital para que en dos o tres unciones te pongas como una seda y no tengas que rascarte.

'-Pero, ¿qué es lo que tengo?

'-Nada; no te alarmes; nada de importancia, pero sí lo suficiente para que te estés rascando unos días.

'-¿...?

'-¡Eso mismo!

'-¡Qué asco! ¡Yo con esa enfermedad tan repugnante!

'-Tú, casi todos los soldados y muchos de más altura. En estos sitios, ya se sabe (...) No se lava nadie; duerme la gente revuelta, no hay precauciones, y lo mismo que se multiplican ciertos animalitos, se contagia eso y todo lo que sea contagioso." (Páginas 137-138).

Una cuestión seria, y causante de penalidades para el soldado, ha recibido hasta aquí un tratamiento ligero y hasta con cierto sesgo humorístico. Sin embargo, a partir de este momento, ya en el final de la alocución del sanitario y mucho más en la de Pepín, el diálogo deriva hacia la prédica moralizante y adopta ciertas diferencias tonales:

"-[Sigue de lo anterior] Es una vergüenza, pero no hay quien lo evite.

'-Lo que no habrá es quien quiera evitarlo. ¡No faltaba más! En cuanto se derrochase menos en otras cosas y se atendiese algo a la higiene, no habría nada de eso. Lo hay por abandono, por rutina, porque nadie se cuida de imponer hábitos de limpieza, cuando el servicio militar debía servir para acostumbrar a los que ignoran que el agua sirve para lavarse. Aquí viene uno que sea limpio y se hace sucio, se contagia de la porquería ambiente." (Páginas 138-139).

Este tono de reproche y censura se hace más severo cuando es el narrador quien toma la palabra. El siguiente fragmento, por seguir al personaje en su peripecia hospitalaria, resulta bastante ilustrativo:

"No pudo dormir; pasó la noche más amarga de su vida, y sintió en el interior de su pecho el surgir de una protesta contra quienes así despilfarraban el caudal de vida de la juventud española, contra los que sacaban de sus hogares a mozos pletóricos de resistencia física, para aniquilarlos poco a poco, primero en los campamentos insalubres, en los cuarteles inadecuados, después descuidando la alimentación y la higiene, y por último, hacinándolos inhumanamente en los hospitales para que se contagiaran en dolencias horribles." (Páginas 143-144).

Aunque su denuncia se centra sobre todo en las pésimas condiciones de vida del soldado, alcanza también a la incompetente táctica militar que aprecia en aquel ejército, así como a la rigidez burocrática e inhumanidad de unas ordenanzas que desposeen de todo valor a la vida humana:

"Parece lógico que lo primero a que se atienda para situar fuerzas en cualquier sitio sea a la facilidad para proveerlas de agua, en cantidad suficiente y con el menor o con ningún riesgo en su recogida (...) En ese campamento, donde al cabo de varios años de ocupación aún no se habían instalado pabellones, ni abierto aguadas abundantes, ni explanado terrenos para levantar tiendas, el agua se medía con cuentagotas y la llegada de nuevas fuerzas agravó la situación considerablemente (...) Se llenaban unas

cuantas cubas, y con ellas atendíase en primer término a los ranchos y a las caballerías, que esas sí que no podían dejar de beber todo cuanto necesitaban. El soldado no cuesta dinero, y si no bebe, él se arreglará como le parezca o enfermará e irá al hospital a que lo curen; pero el mulo que se muere cuesta muchas pesetas y da lugar a la formación de expediente para que se ponga en claro si se perdió por falta de cuidado." (Páginas 71-72).

Problemas éstos que también aparecían en los relatos de carácter crítico o antimilitarista. Nada de ello aproxima, sin embargo, La tragedia del cuota a aquéllos, pues toda la carga de censura que contiene esta novela se detiene ahí, no va más allá de las incomodidades físicas y sinsabores materiales de la vida cuartelera. Se circunscribe a la palmaria desorganización militar, y siempre desde un punto de vista regeneracionista, esto es, con la intención de poner de relieve las imperfecciones para que se repare en ellas y puedan mejorarse. Nunca hay una profundización en los sentimientos del soldado, ni siquiera en qué sensaciones o pesadumbres le producen estas inconveniencias que señala, y mucho menos en nada que pueda interpretarse como asomo de antimilitarismo.

Bien al contrario, tanto para Pepín Gómez de la Riva, el cuota protagonista en la narración de Hernández Mir, como para Juan García -en la fábula de Ricardo León- o Armando, en La Colorina, el paso por la milicia y su participación en la guerra no puede resultar más provechosos. El primero de estos personajes obtiene su parte de beneficio en forma de palpable transformación moral. El paso por Marruecos forja un ciudadano de pro y un espíritu solidario donde antes sólo había un pobre muchacho rico, orgulloso y mimado:

"Despidióse Pepín de sus compañeros en la semana memorable, y con lo puesto, que era todo su ajuar, salió de la casa del dolor, donde él acababa de hacerse un hombre de veras, donde fortaleció su espíritu para combatir la injusticia humana y donde forjó el propósito de ser útil a sus semejantes, desechando para siempre los impulsos del egoísmo que en su infancia le inculcaron./ (...) se trazaba un plan de vida totalmente

distinto del que se creyó en el deber de seguir antes de que el tirón de la guerra le sacara de su casa y de sus casillas. ¡Era otro hombre!" (Páginas 153-155).

Juan García y Armando perfilan un reflejo de otro presunto beneficio bélico. Ambos alcanzan la gloria de lo que comúnmente se conoce como héroe de guerra. El primero pasa de anónimo -ya desde el nombre- individuo "sin oficio ni beneficio", rechazado entre sus conciudadanos por su humilde condición a gloria nacional y orgullo de su pueblo. Tal transformación se la debe Juan a los laureles militares que, merced a la esclarecedora lectura de los relatos sobre los conquistadores de América, ha ido ganado con sumo arrojo, hasta llegar a convertirse en arquetipo de una bravura guerrera semejante a la de aquellos legionarios que veíamos en capítulo precedente, junto a los que por cierto ha combatido:

"En África, donde estuvo diez años, y en lo más recio de la guerra, huyendo de su pasado y de sí mismo, buscando, con desprecio absoluto de su vida, olvidar o morir, la imagen de la mujer engañadora le acompañó en el tren y le siguió por el mar, y se le puso delante de los ojos en las noches del campamento y en los días de la batalla (...)/ Un día cayó en sus manos, en el ocio del vivac, un libro: la Historia de las Indias (...)/ Fue para Juan García esta lectura (...) la revelación de una vida nueva, de un horizonte, desconocido para él, poblado de gigantes figuras y de grandezas heroicas (...)/ Sintió dentro de sí, él que había tomado las armas sin voluntad ni vocación, él tan cobarde en otros días, irresoluto y a la merced de todas las cosas exteriores, una fuerza moral, un ímpetu de fe, un heroico deseo de vivir y morir como vivían y morían aquellos hombres de la España grande (...) Bajo su pardo capote de campaña se estremecía Juan, erguido y transfigurado, despierto el héroe que había en el fondo de su corazón.../ Y roto el fuego, se lanzó al combate con tantos bríos que parecía otro hombre. Soldado raso, ganó a pulso en acciones de guerra los galones de cabo y de sargento. Y peleó, en lo más duro de la campaña del Rif, al lado del Tercio y de los Regulares marroquíes. Y fue, por último, el más bravo de los leones de Cudia Tahar..."<sup>421</sup>

Sin la guerra Juan no habría llegado a convertirse en una celebridad, ni habría podido siquiera soñar que sus conciudadanos hasta le erigiesen una estatua. Otra cosa es que tal esfuerzo y denuedo bélico no se traduzca después en una acomodada vida de paisano a tono con su gloria pasada, o que su mala cabeza -y, sobre todo, el olvido y desdén de aquellos que más aplaudieron su gesta- lo empujen al delito y hagan dar con sus huesos en la cárcel. Pero resulta indudable que Juan ganó la guerra, aunque luego perdiese la paz, pero eso ya es otra historia que excede a su hazaña y a lo que interesa en estas páginas.

Problema que no se ve obligado a afrontar Armando Venegas, el otro héroe de guerra, en este caso en La Colorina, el relato de Reyes Huertas. Personaje en el que, a diferencia del anterior, ya hay una cierta predisposición al comportamiento abnegado: "Yo podía haber aplazado esta obligación [su incorporación a filas], como hijo de viuda, pero a costa de Alfredo que me empujaba. Y estaba éste en lo más crítico de sus estudios", (pág. 39). Abnegación que, una vez metido en el fragor de la campaña y del posterior cautiverio, se acrecienta hasta el decidido sacrificio. En esto de su hazaña guarda un cierto paralelismo con Juan García, pues aunque la inspiración de su heroísmo no provenga de la lectura de ilustres gestas de pasados conquistadores, también halla referencia en una historia anterior, que a estas alturas era ya de raíz libresca. Se trata, como ya mencionaba antes, de los mismos acontecimientos que cubrieron de fama en la campaña de 1909 al cabo Noval, personaje que, cual providencial Santiago, se aparece a Armando en el momento crítico para mostrarle el recto camino a seguir:

"Pasó cerca de mí la sombra del heroico y glorioso cabo Noval, agujereada de balas, pero luminosa (...)/ Rápidamente, erguí mi cabeza levantándome de la tierra:

'-¡Compañeros! -grité-. Disparad y defendeos! ¡Vienen conmigo los enemigos! ¡Viva España!" (Páginas 94-95)

Claro que la recompensa a tan valeroso comportamiento y a sus múltiples heridas no puede decirse que sea grano de anís. No sólo se le conceden laureles y rinden homenajes, sino que, y en esto aventaja a Juan García y de paso solventa las cuitas que dieron al trate con la

fama de aquél, se ve cubierto de riquezas. Eso sí, resulta difícil aclarar si tal fortuna económica procede de una suscripción nacional que "almas buenas y generosas habían iniciado"<sup>422</sup> o es que a tanto ascendía el monto del premio al heroísmo en campaña que le concedieron, porque esa cantidad alcanzó con holgura para recomprar la finca que pasadas desventuras habían hecho perder a su familia. No podrá negarse que la guerra de Marruecos reportó pingües beneficios hasta para los humildes soldados, basta reparar en Armando Venegas, que en ella labró su porvenir:

"Sali de mi casa pobre e iba a volver cargado de riquezas materiales; me ausente humilde e ignorado y ya mi nombre había recorrido todos los rincones de España en alas de la celebridad." (Página 103)

Tan magras recompensas se conjugan con una inverosímil visión de aquel conflicto, que, al igual que en pasadas ocasiones, deriva de nuevo hacia un enfoque de la guerra ligado a la actividad lúdica o poco menos. Por las páginas de estos relatos vemos desfilar otra vez soldados que ni siquiera precisan de la arenga para acudir al combate henchidos de vehemencia guerrera, plétóricos de un entusiasmo que ni repara en el peligro ni se detiene ante lo empeñado de la refriega:

"Avanzaron los muchachos sin vacilar un instante, y muy pronto oyeron el silbido de unos proyectiles y el zumbido de abejorro de otros (...)/ ¡Tenían ya el valor acreditado!/ Así se lo hubo de decir el jefe, que estaba satisfechísimo de la decisión de aquellos bisoños. Tal vez temiera que, impresionados por la crueldad horrenda de la lucha, vacilasen al oír los primeros tiros, esos que a los más avezados al combatir causan siempre impresión, sólo desaparecida por el enardecimiento que pronto se apodera de los valientes y los domina hasta el extremo de que no les permite darse cuenta del riesgo (...)/ Y eso fue lo que ocurrió a aquellos soldaditos que por vez primera se veían envueltos en el peligro de una acción."<sup>423</sup>

No cabe duda de que para estos héroes de nuevo cuño, la lucha no sólo se antoja sinónimo de patriotismo altruista -"el chico estaba orgulloso de verse en vísperas de ofrecer



a la patria el sacrificio de sangre, lo mismo que sus compañeros de alojamiento y que la generalidad de los soldados que con ellos se hallaban"<sup>424</sup>-, sino que además en sí misma ofrece un espectáculo que arrebola hasta el ánimo más pacífico, cual le sucede a Armando, hasta entonces pacífico labriego: "Pronto experimenté la emoción de las grandezas trágicas de la guerra. Y de la lucha de cerca, la embriaguez del vino salvaje de la sangre y del fuego."<sup>425</sup> En fin que, merced al papel impreso, aquello fue una fiesta que nadie quería perderse. Así lo explicita el otrora hiperprotegido y emboscado Pepín de La tragedia del cuota:

"- (...) lo digo sin jactancia: ya que hemos venido, sería bueno que tuviésemos parte en la fiesta." (Pág. 126).

Habría que concluir sosteniendo que desde el plano narrativo hubo más de una guerra de Marruecos por las mismas fechas, pues, a lo que se puede ver, las penalidades y sacrificios sin cuento que hubieron de vivir todos aquellos soldados que aparecían en los primeros relatos tratados en este apartado, llamémosles críticos desde un criterio clasificador, guardan poca o nula relación con la experiencia heroica y jocunda de estos últimos. Claro que entre ambos media una diferencia que no conviene olvidar, y es que, como ya quedó dicho, buena parte de aquellos autores habían sido combatientes en Marruecos, mientras que éstos sólo tuvieron noticia del conflicto desde el sillón donde leían la prensa. Tan sólo Francisco Hernández Mir conoció de cerca el escenario de los acontecimientos, y en su condición de corresponsal de guerra, situación que impone un punto de vista notablemente diferente al que puede tener un soldado. Desde otro enfoque, las novelas de Reyes Huertas y de Ricardo León bien hubieran podido ocupar plaza entre las que configurarían un próximo capítulo dedicado al enfoque humorístico de la contienda, si ambos autores hubieran querido -o sabido- acentuar un poco más este rasgo en sus narraciones, dado que tanto por la ideación novelesca como por el tratamiento de la materia están más próximos a éstas que a las del presente capítulo, incluso en el caso de Jauja podría haber derivado hacia un original encuadre de humor negro. Distinto planteamiento movió la pluma de Hernández Mir, aunque de su relato tampoco pueda

sustraerse un cierto sesgo de amabilidad o jovialidad en el tono con que relata la peripecia de su personaje. Sin embargo, el mayor énfasis reside en su denuncia de la ineficacia estratégica, en un regeneracionismo de marcado corte probelicista y de absoluto apoyo a la presencia de España en el norte de Marruecos. Ideas de las que inbuye a su personaje y que éste expone sin resquicio alguno para la duda:

"Entonces se convertía en demoledor; cerraba contra gobernantes y directores, acusándoles de abandonos y de ineptitudes que se traducían en la perduración de una guerra que debió emprenderse y concluirse en plazo de días y que se hizo endémica para beneficio de los menos y para agotamiento de la raza."<sup>426</sup>

En cuanto a los modos del discurso, hay en estos títulos un acusado predominio de la narración desde la primera persona, lo que con acierto se adecúa al tono confesional o de memoria que suele regir gran parte de estos relatos. Esta presencia directa del narrador en lo contado se hace unánime en los libros donde el nivel de ficción es escaso, en aquellos donde lo novelesco hay que buscarlo más en las formas expositivas o en el mero deseo del autor que en la elaboración de la diégesis. Tal grupo estaría encabezado por las Notas marruecas de un soldado, donde la notación de la realidad alcanza un grado máximo y la fabulación, excluido el subjetivismo que pueda haber en todo punto de vista a la hora de elegir qué se cuenta y qué se silencia, roza lo nulo. Ni siquiera puede hablarse de unas pautas organizativas que se asemejen a una arquitectura novelesca, ya que se rige por el mero criterio geográfico, lo que no significa que cada una de las notas no contenga una estructura interna, a menudo, meditada y elaborada, como ya ha señalado Miguel Angel Hernando:

"Es normal que comience los capítulos comentando su posición en el campamento para después centrarse en la descripción de algo ajeno. Ejemplos tenemos en 'Diana', 'Cogiendo higos',... Otras veces el sistema es inverso, evolucionando desde una idea general acerca de un aspecto externo, para venir a terminar con la referencia concreta de la vida militar, así en 'La cantina' (...)"<sup>427</sup>

Abundando en la apreciación de Hernando, puede añadirse que incluso algunas de las notas dejan ver un elevado nivel de artificiosidad en la estructuración de su contenido. Por ejemplo, mediante la circularidad, es decir, reproduciendo en el final la misma apreciación o pensamiento de la apertura, tal puede verse en "Tormenta", y con mucha más claridad en "Una oficina" y en "Los gatos". Elementos que resultan, sin embargo, insuficientes para filiar este libro junto con los de carácter novelesco, pues lo narrativo resulta muy débil y la notación descriptiva el rasgo más sobresaliente. En esta última cuestión, el libro de Giménez Caballero sigue caminos del todo apuestos a lo que viene siendo tónica general en los demás. Mientras que el espacio suele carecer de importancia, quedar relegado a un plano secundario o, como máximo, cargarse de connotaciones simbólicas para crear un determinado ambiente, en las Notas marruecas hay todo un despliegue de denotación localista. Melilla, Ceuta, Tetuán, Xauen, Tánger, toda la toponimia relevante del Protectorado español y alrededores, junto a un buen número de pequeños lugares, encuentra esmerada descripción en las páginas del libro, tanto en lo que puede considerarse su impronta general como en los rasgos menudos, aquellos que caracterizan la esencia marroquí y a sus habitantes, siempre, claro está, desde la perspectiva del español, unas veces sorprendido ante lo diferente y otras ante lo semejante. Descripción en la que Giménez Caballero se recrea, intentando transmitir no sólo la imagen física sino toda la atmósfera local y el sentimiento que desprende, mediante la captación de la luz, del color, del sonido y hasta del poso cultural que pueda guardar o sugerir, todo ello con una plasticidad que, como apunta Lawrence Miller<sup>428</sup>, se asemeja en algunos momentos al Diario de Alarcón. Sirva de mero ejemplo el retrato de Tetuán durante el día de la onomástica real:

"La plaza de España estaba pintoresca al anochecer (...) Sobre el cielo tibio de mayo había luminarias numerosas (...) El Círculo Israelita había levantado unas arcadas de madera, iluminadas profusamente, y con un letrero muy patriótico, de esos que ponen los judíos a todos los reyes bajo cuya dominación están, expresando su devoción, amor, etc./ Los cafetines moros y españoles bullían alrededor de gente. Moros,

cristianos, judíos. Todos revueltos y mezclados en este ombligo de la ciudad, que es la plaza de España, adonde se asoman los tres barrios típicos: la morería, el mellah y el ensanche./ En el centro de la plaza tocaba la música militar sus pasodobles y habaneras que hacían a la niñera zarandear al chico en un baile caprichoso. En torno al estanque, los moros y los soldados se agrupaban a ver los pececillos ir y venir, iluminados por la luz lechosa de una farola./ Allá en el fondo y a la izquierda, teniendo por fondo señorial el palacio del Jalifa, una hilera blanca de moras, genuflexas e inmóviles sobre el pretil de la Aduana, contemplaban la fiesta. Parecía esta nítida hilera de mujeres un friso antiguo, extraño, pero lleno de armonía y de color. La música sonaba su chin-chin, que en este ambiente popular y algo exótico, lleno de un vaho de muchedumbre, resultaba melancólico, atrayente." ("El santo del rey", pp. 114-115)

Más próximos a las formas de la narrativa de ficción, aunque en puridad no puedan considerarse como tales, hay que mencionar las obras de Barea, Salvador Ferrer, Miguel Tubau y Eliseo Vidal, relatos no novelescos a pesar de que los tres últimos aparezcan rotulados como novelas. Lo común a los cuatro no es sólo que la narración se realice desde la primera persona y que la misión de transmitirla recaiga en el personaje principal, que en el caso de La ruta se identifica además con el mismo nombre del autor, sino que todos ellos tengan un aire más cercano a los libros de memorias que a los de carácter imaginativo. Esto estaría plenamente justificado en lo que se refiere al título de Barea, que puede pasar por una biografía novelada, sin embargo, se hace también extensible a Uno de tantos, a Pacazos y a ¡¡¡Los muertos de Annual ya son vengados!!!. En las cuatro obras predomina el tono de autoconfesión, que se hace explícito en el texto de Eliseo Vidal -"ante esta triste realidad, me veo precisado a hacer confesión"<sup>429</sup>- y se deja entrever en el de Salvador Ferrer y en el de Miguel Tubau. Claro que esto también es propio de la ficción, baste recordar la peripecia de Lázaro de Tormes. Algo más esclarecedor de su poco novelesco carácter resulta la escasa manipulación a que han sido sometidos los materiales que conforman lo narrado: el relato se

ajusta a unas pautas organizativas regidas por la estricta cronología lineal con respecto a lo que acontece al narrador y personaje principal en exclusiva. Por otro lado, hay una casi total ausencia de personajes secundarios. Hay otros seres que deambulan por allí pero sin entidad alguna, meras figuras que el narrador utiliza para que le den réplica, o elementos que él caracteriza y hace pivotar alrededor de sí mismo para dar forma a su universo memorístico, más que imaginativo. En la narración de Eliseo Vidal estos rasgos generales se completan con otros que más que servir para acercar el libro al género novelesco, lo alejan. Sobre todo los ya comentado antes sobre la repetición de trasnochadas técnicas de las que se servía la novela por entregas: el dirigirse con familiaridad al lector y el todavía menos adecuado -porque aquí no es preciso rellenar más papel e hinchar las dimensiones del relato- de introducir discursos secundarios, procedentes de otros emisores, entre las palabras del narrador. A todo esto habría que añadir la notable dosis de ingenuidad que supone denominar novela a un libro que va dejando abundantes rastros de cuál ha sido la génesis y motivo que han movido a su autor en el acto de escritura, y que, por supuesto, constata la poca relación que lo liga con lo propio de la ficción, por ejemplo:

"Es mi primer libro; mi primera novela si se quiere. Toda ella es la recopilación de los apuntes que en mi campaña de África y en la cárcel de la 'ciudadela' de Jaca tuve la paciencia, el gesto heroico de sufrir recordando, y la constancia de anotar en mi libreta de bolsillo. El final de mis anotaciones no era otro que vengar a los de Annual, recordándolos, haciéndolos cosa de actualidad y poniendo al descubierto a los culpables de esta catástrofe por medio de artículos publicados en la prensa. Mas, después pensé sería más conveniente reunir todos estos datos en un solo libro, donde el público pudiera leerlo desde el principio hasta el fin sin las interrupciones obligadas al ser difundidas aisladamente por la prensa." (Pág. 21)

Tales afirmaciones pudieran dar pie a intentar buscar alguna analogía con la "falsa falsilla de recuerdos" y con las "observaciones desordenadas (...) recogidas durante mi servicio militar en Marruecos" que Díaz Fernández y Sender, respectivamente, anteponen a sus

relatos. Nada más alejado de la realidad, como la simple lectura de los textos se encarga de constatar. Lo que en Eliseo Vidal hay que considerar pura mimesis del natural, en los otros dos autores se convierte en germen inicial de lo que más tarde, una vez filtrado por la imaginación, manipulado y desdibujado hasta convertirlo en materia diferenciada de lo real, devuelven como producto de ficción artística. No obstante, parte de lo que en cuanto a modos narrativos dejan ver estos libros también puede hacerse extensivo a los que se etiquetan dentro del género imaginativo sin ninguna restricción. El más evidente viene dado por la narración personal, que cumple la misma función que en aquellos, es decir, acerca lo relatado al relator, vinculando de forma más estrecha la fábula a la vivencia, cual sucede en los textos de Díaz Fernández, Gabriel Alomar o Reyes Huertas. Tanto el cuentecillo Herida de guerra como El blocao adoptan en momentos concretos -pero no escasos- el tono de autoconfesión, muy palpable, por ejemplo, en la conclusión de Herida de guerra -"lo cuento porque dejó en mí un desasosiego especial, algo como la sensación ínfima, penosa y lejana de una herida ya en cicatriz"- y más evidente aún en el cierre de algunos capítulos o partes de la novela, en "El blocao" y, sobre todo, en "Magdalena roja": "Volví al cuerpo de guardia y me desabroché la guerrera porque me ardía el pecho. ¡Tampoco entonces tuve valor para pegarme un tiro!". Y todavía resulta mucho más marcado su carácter de literatura del recuerdo, presente de principio a fin en ambos textos, aunque en El blocao no se circunscriba sólo a la memoria de acontecimientos particulares, sino que abarque un amplio espectro de sucesos para dar una visión más general de las penurias del soldado en aquella guerra.

La revelación de sentimientos íntimos también justifica la narración personal en La Colorina, aunque aquí, a diferencia de otros textos, el tono confesional se refiere a acontecimientos que nada tienen que ver con la peripecia del personaje en Marruecos. Armando transmite su universo particular por procedimientos que habrían resultado vedados o con riesgo de aguda inverosimilitud para un narrador impersonal. Evoca su tierra y su amada mediante un recurso que, salvando las distancias, resulta muy semejante al de la tan traída y llevada magdalena proustiana, convertida en este caso en correlativa taza de café, la

cual trae el personaje de vez en cuando a colación, convirtiéndola en recurrencia que no sólo sirve de remembranza del pasado -"era la misma cara que podía haber visto sonreír tomando conmigo una taza de café en la casa de *La Colorina*", pág. 63-, sino también como adelanto de lo venidero -"yo me figuraba que, allá en el porvenir, había de ver estas encinas y esta vega, haciendo en una tarde de mayo, en unión de *ella*, una taza de café", pág. 19- o refrendo en el presente de lo que no había sido más que ensoñación en el pasado: "la propia Ana María fue la que, cogiendo las tenacillas de plata, dejó caer en mi taza tres terrones de azúcar", (pág. 114, y vuelve a repetirlo con sentido aún más concluyente en la página 119). Tampoco hubiera resultado sencillo para un narrador impersonal dar cuenta de los reproches que se impone Armando cuando su discurso deriva hacia la narración desde la segunda persona, recurso al que echa mano en repetidas ocasiones. Sirva el siguiente de mero ejemplo: "¡Tú no lo dijiste, Armando, no te quieras ahora hacer el valiente! ¿Que lo dijiste? Sí, pero nadie te oyó. En cambio te quedaste como un bobalicón. Te pusiste *majareta*, como decía tu hermano Alfredo. Te daban ganas de llorar... ¡Cursi, enteramente cursi, Armando!" (Pág. 63). Técnica que como puede apreciarse resuelve con formas un tanto pedestres, a pesar de lo cual resulta llamativa para la época, y una extravagancia al reparar en el alicorto vuelo literario de una novela donde estos procedimientos cohabitan con la abrumadora reiteración de fórmulas tan añosas y creadoras de inverosimilitud en el modo de contar cual la de dirigirse al lector o incluirlo como receptor del mensaje narrativo.

Del todo justificada resulta también la narración desde la primera persona en Los últimos días de Ben-Kaddor, donde el tono confidencial se incrementa debido al absoluto intimismo que refleja la emotiva conversación entre esos dos amigos que mutuamente desnudan sus conciencias para dejar ver toda la contradicción sentimental e intelectual a la que han sido abocados por la intolerancia y locura de otros. Sus muy reducidas dimensiones no constituyen obstáculo para que, merced a la habilidad compositiva de Alomar, todos los elementos narrativos cooperen al unísono en una acertada conjunción que realza el intimismo y los sentimientos de ambos personajes. El espacio de la acción, una casucha lindante con un

cementerio en un aduar sombrío y recoleto, donde "no se sentía otro rumor (...) que el trote juguetón de las bestias que regresaban de la faena". El fondo, Tetuán, lugar donde se fragua la guerra y cuya imagen en lontananza "como un gran lienzo tendido" alcanza esta pobre aldea. El tiempo, los momentos que anteceden a la noche, un crepúsculo cronológico que envuelve un lugar y a unos personajes a quienes la realidad también ha convertido en crepusculares, mientras el lector aún conserva en su retina la lejana y blanqueada figura de Tetuán "bajo el cielo implacable de verano".

En los relatos que optan por la narración desde la tercera persona, con la única excepción de Recordando -que se aparta de lo común en su decidido antibelicismo-, vienen a coincidir varios rasgos que los diferencian de las anteriores: son más tradicionales en su forma y no mantienen ideas o puntos de vista abierta o radicalmente contrarios a la guerra o al ejército, si bien algunos títulos se hacen eco de las desgracias que acarrea, habría que mencionar "En la noche africana" y Bajo el sol africano, mientras algún otro contiene livianas críticas a la forma de conducir la campaña, presentes sólo -y en los términos que ya he comentado- en La tragedia del cuota. Además, su valor literario hay que considerarlo, en general, inferior con respecto a los que se decantan por la narración personal. Esta opción de contar desde la impersonalidad se adecúa a unos planteamientos novelescos que en nada se parecen a los vistos en los títulos anteriores. Ahora, salvo "En la noche africana", lo que interesa no es cómo el soldado interioriza la experiencia bélica, sino, por ejemplo, dar una visión externa de un suceso bélico, como ocurre en El sacrificio. O hacerse eco de sus consecuencias en la retaguardia, en el seno familiar del soldado, de la forma en que lo hace Cristobal de Castro en su breve relato Los hombres son de hierro o López Rienda en Bajo el sol africano. Cuando no lanzar una prédica con características de opinión universal sobre aspectos militares o políticos que al autor le parecen enmendables, para lo cual conviene una forma narrativa que permita a quien lo cuenta introducir amplias valoraciones sobre lo que sucede, es decir, dar campo libre para los excursos y apostillas al margen del argumento sin que lo dicho pueda atribuirse a la exclusiva conciencia subjetiva de un personaje. Técnica que sigue al pie de la



letra Francisco Hernández Mir en La tragedia del cuota, y que también se hace evidente en Jauja, aunque aquí se utilice para enjuiciar asunto distinto de la campaña militar. Además, no puede sostenerse en rigor que esta fábula esté contada en tercera persona, motivo por el que apartaré esta novela de momento y en breve me ocuparé de ella con más detalle. Incluso, a veces esta fórmula narrativa no responde a ninguna razón especial, es tan sólo una manera de referir los acontecimientos desde fuera, permitiendo saltar de un lugar a otro y cambiando el enfoque según el personaje que interese atender en cada momento, así al menos parece desprenderse del relato que Antonio Cases presenta bajo doble título. También hay que notar en todas estas obras un común y fuerte apego a formas de contar del todo tradicionales, que con frecuencia llegan a lo añoso. Unánime resulta la absoluta omnisciencia del narrador, cuyo ilimitado conocimiento no se para en dar cuenta de los pensamientos de cada personaje, sino que suele acompañarse de todo tipo de valoraciones subjetivas y observaciones al margen de los hechos que refiere. Véase, a manera de mero ejemplo, como el narrador de Emilio Carrere, embadurna el sentimiento de uno de sus personajes con sus propias glosas:

"Acaso es cierto que hay una voz misteriosa que advierte de la evidencia del fin; es el acento del *huésped desconocido* [el subrayado es suyo] que vive en nosotros, en el extraño limbo que nos circunda, y que sabe lo que va a ocurrir inevitablemente./ Víctor Salazar escuchaba esas insinuaciones premonitorias de un modo confuso (...)/ Cerca de la muerte, cruza toda nuestra vida pasada ante los ojos como una rápida película, sin omitir el detalle más nimio, el recurso más fútil. Víctor se vio niño, con su traje humilde, en el pupitre de la escuela (...)" (El sacrificio, pág. 66).

O la sutileza de López Rienda a la hora de caracterizar a los personajes, procurando no dejar resquicio de duda al albedrío del lector. De tal forma que por un lado tenemos al "pobre Juanillo" y por otro bien distinto al "fauno" (don Francisco, el cacique) y a los "amigotes de don Francisco", "paletos' con billetes" y "quita-motes' del cacique".

Intrusiones de quien narra en lo narrado que adquieren un relieve especial y se convierten en verdaderos excursos mostrencos con respecto al mundo imaginativo creado en

La tragedia del cuota, donde la voz narradora interrumpe cada dos por tres el fluir del relato con largos paréntesis en los que va introduciendo su propio discurso hasta llegar a anegar toda la fábula con opiniones poco pertinentes dentro del género novelesco. Claro que, ya lo apunté antes, más parece que Hernández Mir se hubiera servido de la ficción para dar cabida a sus sugerencias personales sobre el modo en que ha de conducirse la guerra, que para elaborar una recreación artística, subsidiaria de aquélla en todo momento. A menudo, la peripecia de sus personajes no se antoja sino simple pretexto para la prédica:

"Se hacía el rancho con los elementos que era posible adquirir allí mismo: generalmente carnes de ínfima calidad, que el moro suministrador cobraba a precio de ternera, y mercancías almacenadas de cualquier modo, que por la acción del sol solían estar en deplorables condiciones de consumo./ El problema de la alimentación del soldado es el más difícil que en los campamentos se presenta, porque se dispone de escasa consignación para costear ranchos abundantes y nutritivos [y así dos páginas más] (...)" (Páginas 85-86)

Esta injerencia del narrador aún se manifiesta con más rotundidad, y ya no de forma exclusiva en el relato de Hernández Mir, cuando la voz que cuenta se incluye en lo narrado como si de un personaje más se tratase, bien por medio de la pluralización de las personas gramaticales: "apareció en el patio nuestra Antoñica"<sup>430</sup>, "la desnutricción propia de nuestras clases medias"<sup>431</sup>; o bien mediante la reproducción de las palabras de algún personaje en su parcela de discurso:

"- (...) y, al amanecer del siguiente día, nos ponemos en camino de Melalien, y de allí a la ciudad de un salto.

'¡No fue chico el que dieron algunos cuando se les comunicó la buena nueva!'"<sup>432</sup>

Incluso, en algunos títulos asoman técnicas novelescas que a esas alturas ya no podían considerarse sino caducas formas de contar, frecuentes en los relatos por entregas del siglo anterior. Por ejemplo, la creación de expectativas en el lector sobre lo venidero, recurso carente de sentido cuando se tiene en la mano la totalidad del texto: "¿Qué nueva

insospechada le traerá la carta? ¿Será realmente de Alfonso, o de algún compañero que le anuncie una trágica noticia? ¿Le hablará de heroísmos o de muerte, o de ambas cosas juntas?"<sup>433</sup> O el anuncio de lo que vendrá, aunque no exista finalidad alguna por asegurarse el interés de quien lo está leyendo: "se le ha subido el humo de la gloria a la cabeza y le hace perder el buen sentido y hasta la propia estimación, según más tarde se verá."<sup>434</sup> No se hace tampoco inusual que el texto se sobrecargue con episodios o partes innecesarias, y no me estoy refiriendo a aquellos pasajes cuya funcionalidad pueda resultar discutible sino a deliberados aumentos de papel. Tal ocurre en el título de Ricardo León, cuyo capítulo tercero -entre las páginas 125 y 136- hay que considerar pura ganga, y lo mismo puede decirse de algunos fragmentos de Los amores de Alfonso Reina, en la que, si bien cabe argumentar que lo prescindible es la totalidad de sus páginas, algunos fragmentos hay que estimarlos aún más innecesarios, y entre ellos llama la atención el largo romance que recita Doroteo, cuya única finalidad es rellenar tres páginas, de la 66 a la 69, dado que carece de cualquier otra funcionalidad. Todo ello evidencia la escasa o nula voluntad de innovación artística desde la que se escribieron estas novelas, que al margen de su mínimo interés argumental se muestran aquejadas de un más que notable envejecimiento, no en la actualidad sino ya desde el momento de su aparición.

El relato de Ricardo León, Jauja, comparte buena parte de lo que se ha mencionado como común en los títulos anteriores, sin embargo, la narración en términos formales se realiza desde la primera persona, a través de un testigo que en todo momento queda fuera de la fábula y que se presenta disfrazado de cronista de la villa de donde procede el héroe: "Nosotros, cronistas un poco irónicos de Jauja", (pág. 34). Esta ingenua artificiosidad no constituye sino un recurso del que se sirve León para ofrecer una perspectiva externa y distanciada, pero a la vez colectiva, de lo que cuenta, ya que en lo que a su conocimiento se refiere disfruta de un omnímodo poder. Su punto de vista carece de restricción alguna, hasta tal extremo que no sólo parece que hubiese levantado los tejados de cuanta casa hay en el pueblo para observar y oír lo que cada uno de sus habitantes hace y dice, sino que diríase que

se ha instalado también en la conciencia interior de cada uno de ellos y traduce el sentir de la entera comunidad. Se trata por tanto de una narración que participa de todo lo propio de las efectuadas desde la tercera persona, aunque adopte la apariencia de relato en primera.

Mención especial merece Imán, por cuanto sus técnicas narrativas, sobre todo en lo que afecta a la cuestión organizativa del texto, a quién conduce la narración y a cuál es el punto de vista adoptado, se vuelven más complejas. Este aspecto deja ver con absoluta claridad que las palabras de Sender al comienzo de su libro, cuando comenta que sólo se trata de unas observaciones que ofrece apenas ordenadas, no son sino expresión de modestia o parte del artificio literario, ya que cuanto concierne a la estructura novelística responde a una meditada planificación. Y la mejor prueba de que tan sencillez no existe nos la brindan las divergencias con que la crítica se ha pronunciado sobre el asunto, no ya en su interpretación -que esto resultaría habitual y hasta lógico- sino en la misma descripción de los mecanismos narrativos. Algunos se plantean que la ideación del narrador responde a tercera persona, aunque adopte la forma de primera, como, por ejemplo, quiere Francisco Carrasquer, quien por otro lado, da muestras de acierto en el resto de su comentario sobre el asunto: "de hecho es una novela en tercera persona, pero formalmente en primera. Tal vez sea esta ambigüedad -premeditada o no- un buen artificio para hacer pasar la reflexión de Viance, de lo sentido o intuido muy vaga y balbucientemente, a lo plenamente expresado."<sup>435</sup> En parecidos términos se expresa Marcelino C. Peñuelas, quien también resalta la ambigüedad: "Se trata de una narración en tercera persona, en la que intervienen ocasionalmente el protagonista y el narrador hablando en primera. Y que en contados momentos se esfuman las distintas personas narrativas creándose la ambigüedad mencionada."<sup>436</sup> En extremo contrario se sitúan los que atribuyen la narración a la primera persona, aunque sea con reparos. A tal postura se adhiere primero un temprano reseñador del libro para el suplemento literario de un prestigioso diario británico: "Sr. Sender has adopted a somewhat unusual method. While his book is written in the first person, the personality of the narrator is almost completely suppressed, and the principal protagonist is Viance, (...) through whose eyes Sr. Sender shows us events as they appeared

to 'any one of the soldiers who shared the campaign with me."<sup>437</sup> Y, más tarde, Lawrence Miller parece sugerir que se trata de una novela en primera persona a través de un confidente: "La novela está escrita en la primera persona pero el protagonista no se revela, salvo a través del narrador. Es una novela de Viance donde formalmente el acercamiento es la primera persona a través de su confidente."<sup>438</sup>

Otros historiadores y críticos han expresado opiniones menos definidas o, a mi manera de ver, poco claras, que aún han enmarañado más el problema. Entre ellos hay que situar a los que ven tres narradores diferentes, tal es la tesis que sostienen, por ejemplo, Laurent Boetsch, Mohammad Abuelata Abdelraúf y Mary Vásquez. El primero, dice: "Una parte de la novela es narrada por Viance, otra por un autor omnisciente, y otra por un sargento que se identifica con el novelista."<sup>439</sup> En tanto que el segundo, mantiene el mismo número de narradores pero les confiere una personalidad distinta: "Hay tres tipos de narradores en Imán, el primero es un personaje de la novela que está informado. El segundo es un narrador omnisciente que no interfiere directamente en el desarrollo de la acción, y sabe lo mismo que saben sus personajes. El tercero y último es un narrador omnisciente habitual."<sup>440</sup> Si bien este analista, Abuelata, en distinto lugar, especifica algo más la función de uno de los narradores por él propuestos, cabe suponer que se refiere al segundo mencionado en la cita anterior, al decir: "Es importante resaltar que el narrador está en estrecha complicidad con su héroe. Las opiniones de ambos se unen; su terror, su soledad, su angustia, sus supersticiones son compartidas de manera que cristaliza en el narrador la conciencia del personaje y podríamos hacernos esta pregunta: ¿es quizá Viance quien está narrando?"<sup>441</sup> Pregunta que, a mi juicio, resulta fundamental para entender la función narrativa en la novela y que de haber seguido indagando a partir de ella en lugar de dejarla como mera hipótesis, habría desvelado la clave del problema, según podrá verse unas líneas más adelante. Por último, Mary Vásquez, parece reincidir en lo ya señalado por Boetsch: "His story [de Viance] is told from three perspectives: that of Viance himself, the stance of an almost non-participating fellow character, and, finally, an omniscient view."<sup>442</sup> Sin embargo, Vásquez,

al igual que Abuelata, también parece darse cuenta que ese narrador omnisciente del que habla no cuenta desde la absoluta impersonalidad: "Nadie sabe de dónde sale tanto moro' in one assault on R., as the narrator conveys Viances's view"<sup>443</sup> y que sus percepciones no son del todo libres o particulares: "They [las fuerzas de la naturaleza] are evocative of the 'great devastating force' sensed by Viance."<sup>444</sup>

No faltan, tampoco, quienes no encuentran narrador o no aciertan a situarlo, cual manifiestan los autores de una divulgada historia social de la literatura: "la historia de Viance (inclusive sus relaciones con el narrador en potencia) aparece como no narrada por nadie, vista y oída con una objetividad asombrosa por un observador impersonal."<sup>445</sup> Frente a esta opinión, también existe la contraria, la de quien ve narradores distintos por todas partes, mezclando, en mi opinión, esta delimitada figura con la del autor, los informantes o los personajes que dicen algo, cual parece ocurrirle a Fernando Samaniego: "he venido utilizando el término narrador aplicándolo con exclusividad a Antonio, pero no conviene olvidar a los diferentes narradores de Imán:/ -R.J.S., narrador del prólogo y del capítulo dieciséis (...)/ -Viance, que cuenta su pasado y episodios de su vida cuartelaria [*sic*, en el original]./ -El mismo padre de Viance, Otazu, Benito, el viejo renegado y un largo etcétera compuesto por la gran caterva de personajes que son narradores en la medida en que refieren sus sensaciones, ideas y anécdotas."<sup>446</sup> E incluso quien llega a paradójicas interpretaciones pero sin aclarar quién narra, como hace Rosario Losada Jávega: "En Imán, su primera novela, es a la vez narrador disfrazado y actor, escamoteando en esta doble versión su propia personalidad y volcándose al mismo tiempo en ella, lo que da lugar a ese doble juego de realidad-fantasia que confiere originalidad a la novela."<sup>447</sup>

Sin embargo, a pesar de todas estas discrepancias, los mecanismos de técnica narrativa forman en este relato un engranaje de calculada precisión que por un lado extrae todo su jugo a la idea argumental y por otro desvela con bastante nitidez, sin necesidad de recurrir a informaciones extratextuales, los presupuestos intelectuales y emocionales que latían en el Sender de aquella época.

Lo primero que llama la atención es que siendo Imán una novela con un solo hilo narrativo, el que refiere la peripecia de Viance, haya, sin embargo, dos narradores encargados de transmitirla. Además, cada uno de ellos lo hace desde una persona gramatical distinta y una perspectiva o punto de vista diferente. Antonio, un sargento coterráneo y confidente del protagonista -como lo han denominado Francisco Carrasquer<sup>448</sup> y Lawrence Miller<sup>449</sup> con acierto, ya que el mismo término lo utiliza el propio Sender en el texto<sup>450</sup>-, va contando desde la primera persona lo que acontece a Viance cuando éste es ya un soldado más que veterano y ha alcanzado un notable nivel de degradación física y moral. Antonio no puede considerarse un narrador omnisciente, sino un mero testigo que observa al personaje desde fuera, pero que, a través de las confidencias que le va revelando Viance sobre su pasado, llega a conocerlo con una cierta profundidad, dado que se muestra capaz de extraer conclusiones y atar cabos de lo escuchado. No puede decirse que su punto de vista sea el mismo que hubiera podido adoptar el protagonista de haber partido el discurso de su boca, porque, aunque Antonio muestre respeto e interés hacia Viance<sup>451</sup>, también impone un cierto distanciamiento -"lo que siento por Viance es un gran respeto; pero un respeto unido al desprecio que su falta de carácter, su aspecto físico, aniquilado por cinco años de atonía de espíritu, suscitan"<sup>452</sup>- y sobre todo posee información sobre el protagonista que a éste le está vedada, es decir, conoce la opinión que de este soldado tienen los demás, lo que, por ejemplo, le permite saber que "lo han calao", (pág. 49). Su parcela de narración comienza en el primer capítulo y termina en el cuarto. Más tarde, en la tercera y última parte de la novela, retoma el relato en el capítulo trece y lo continúa hasta el quince inclusive. El casi único objeto de todo lo que va contando es Viance, y digo casi porque, además de algunas notas de carácter ambiental -entre las que destaca el asesinato de un marroquí por una escuadra de soldados, pp. 61-62-, las únicas veces que refiere acontecimientos apartados de la particular vivencia del protagonista son la fingida disputa por Rosita con el sargento Delgrás y la anécdota de cómo él mismo fue llamado "don" Antonio, episodios mínimos y sin apenas proyección en el conjunto de la obra, pues el primero excede en poco la nota de

ambiente cuartelero, mientras que la única funcionalidad del segundo reside en corroborar el clasismo y estulticia imperante entre los oficiales militares, cuestión que la historia de Viance deja ya más que sentada.

El segundo narrador queda fuera del relato. Su única función es la de contar, y formalmente lo hace desde la impersonalidad que impone la tercera persona gramatical. Sin embargo, su perspectiva se adecúa del todo a la de Viance o, por decirlo de otra manera, el punto de vista lo marca el personaje pero la voz pertenece a este segundo narrador. Razón que explica la pregunta que se hacía Abuelata y las aseveraciones de Vásquez sobre que en algún fragmento transmitía la visión o el sentimiento del protagonista. Viance no narra, pero cede a quien lo hace su mirada y sus sensaciones, y esto no ocurre sólo en momentos aislados - como señala Vásquez- sino a lo largo de la casi totalidad de su escapada. Esta voz prestada no llega en realidad a convertirse en amo exclusivo del discurso, tan sólo toma el relevo que el protagonista le cede al poco de haber comenzado a referir lo sucedido durante el desastre de Annual y su posterior huida hacia Melilla. De ahí que no quepa hablar de una omnisciencia tradicional, según se ha venido haciendo, y acaso ni siquiera de un narrador equisciente, denominación que utiliza Abuelata en su citado artículo, porque la cuestión no radica en que su conocimiento se iguale al del personaje, sino que es un desdoblamiento oral -una mejora de la competencia lingüística- del propio personaje.

Esta situación se produce dos veces en la novela. La primera entre los capítulos cinco y doce, donde se refiere el episodio que Viance vivió en un tiempo pretérito y que ahora evoca y refiere, mediante esta voz interpuesta, al sargento Antonio. Que Antonio es el receptor de Viance durante el relato sobre el pasado de éste, resulta extremo sobre el cual el texto no deja ninguna duda. En primer lugar porque no se lo cuenta como desahogo personal, sino a instancia del sargento, que poco antes ya ha manifestado su deseo: "Lo que yo quiero (...) es que me hable de sus peripecias militares, y él se obstina en recordar sus tiempos de operario herrero", (pp. 40-41). Además, tanto en el principio como al final del relato de este episodio hay datos que dejan constancia de ello. La primera constatación se encuentra en el



quinto capítulo, en la apertura de su pasada historia, que comienza con la voz de Antonio e inmediatamente el protagonista toma la palabra:

"Hacia Annual el campo es más verde, el paisaje es casi un paisaje civilizado. Nosotros [este "nosotros" se refiere a los soldados de esa unidad e incluye a Viance y a Antonio, que es quien está narrando] no hemos llegado aún allí, estamos detenidos por el macizo montañoso de Tizzi Asa, donde se encuentra ahora la primera línea.

'Viance explica:

'-Esas crestas se dejan a un lao, y pasando a la izquierda de Benítez todo seguido, (...) se ven ya blanquear los almacenes de intendencia. Bueno, se veían entonces [aquí comienza el relato de su pasado], porque ahora serán ruinas. La posición nuestra estaba dos leguas delante de Annual (...)" (Pág. 64).

Por si el lector no se hubiera percatado de a quién se le cuenta la pasada historia del protagonista, hay una segunda constatación. El capítulo doce cierra el relato de Viance pero no se sabe cuál fue la conclusión. Inmediatamente, en el mismo comienzo del trece, Antonio recupera el discurso y, tras una mínima introducción, se interesa por saber cómo acabó la peripecia de su interlocutor:

"Otra vez el campamento [primer indicio de la narración ha vuelto al lugar donde se abandono en el capítulo quinto]. Un salto atrás [explicitación de que la historia de Viance pertenece a otro tiempo]. Viance y yo, sentados ante un cajón de embalaje, apuramos la tercera botella [esto es lo que mide el tiempo que ha durado el relato sobre el pasado del protagonista] (...)

'-¿Qué resultó del expediente?

'-Me recargaron dos años. Debía licenciarme aquel invierno, seis meses después de la retirada de Annual." (Pág. 229).

La pregunta que surge inmediatamente es por qué Sender no confió la narración de este episodio fundamental al propio protagonista de los acontecimientos referidos, como parecería lógico, en vez de cedérsela a una voz impersonal que, además, carece de punto de vista

porque debe adoptar el del personaje, es decir, más que un narrador autónomo cumple una función de simple transcriptor -de reflector, en terminología de Henry James- de las sensaciones y sentimientos de Viance. La respuesta, a mi juicio, nada tiene que ver con objetivar el relato ni con ampliar su dimensión, como sugiere Salustiano Martín<sup>453</sup>. La razón hay que buscarla en la escasa competencia comunicativa del personaje que, si nunca debió de ser muy amplia a tenor de su caracterización cultural y social, ahora, tras su larga degradación humana impuesta por la guerra y la disciplina cuartelera, ha quedado reducida a unas limitadas frases con las que resultaría imposible hilvanar un discurso coherente, y mucho menos dar cabal cuenta de lo sucedido durante aquellos días. Algo que, por otro lado, no responde a una mera interpretación personal, sino que se indica en el texto novelesco; Antonio lo ha manifestado poco antes:

"Quiero averiguar el secreto de su actual impersonalidad fría y endeble que le hace parecer tan lejano de sí mismo. Pero comienza a hablar atropelladamente, con *incongruencias* [el subrayado es mío], queriéndoselas dar de hombre enérgico sin venir a cuento." (Pág. 40).

La misma situación de desdoblamiento vuelve a producirse en el último capítulo, numerado como dieciséis. Antonio ha quedado en Marruecos y Viance regresa a España ya licenciado. Este distanciamiento físico impide que aquél siga dando cuenta de lo que le sucede a éste. De nuevo se recupera la voz impersonal, el reflector que, otra vez desde la perspectiva del personaje, va narrando lo que éste ve y siente pero es incapaz de comunicar. Su función, al igual que antes, consiste en dar forma a las intuiciones de Viance, aunque ahora ha cambiado el receptor: ya no se dirige a Antonio, sino el propio lector. En esta ocasión también el texto deja claro porque se recurre a esta voz interpuesta, es más, permite deslindar lo que corresponde a los confusos pensamientos del personajes -lo que he marcado en cursiva- y aquello atribuible a la nítida exposición de esta voz prestada:

"Ha visto llanuras, montañas, como en África, y labradores altivos y taciturnos, como los moros. *Igual, igual que allá. Pero, ¿por qué los de aquí son tan sumisos? ¿Basta*

el estrecho de Gibraltar, una 'manga de agua', para hacerlos cambiar de esa manera? [esta segunda pregunta puede atribuirse tanto a Vianca como al narrador] Sus intuiciones son muy vagas [explicitación de que Vianca no es capaz de contar lo que ve y siente]. Lucha histórica del godo contra el africano (...) El caso de España es el mismo que el de Marruecos. La aristocracia goda 'corre a los moros' y busca títulos de grandeza y en España corre a los españoles y busca títulos de la deuda [en estas últimas oraciones la voz prestada ha dado forma intelectual a las vagas intuiciones del protagonista] (...)" (pág. 275).

Una vez aclarada la cuestión del narrador y punto de vista, conviene echar un vistazo a la organización del contenido. Sobre este asunto hay dos tipos de propuestas diferenciadas. Algunos estudiosos de la obra se lo plantean en clave de interpretaciones simbólicas más o menos discutibles. En esta dirección, Víctor Fuentes sostiene: "La narración se estructura sobre dos planos superpuestos y en tensión contradictoria, el histórico-social y el ontológico-idealista (una especie de exaltación mística del ser y de la materia)."<sup>454</sup> En este mismo terreno de la simbología, en este caso manifestada en el enfrentamiento Vianca-Antonio, se mueve Fernando Samaniego, en cuyo estudio, sin embargo, no hay una clara delimitación de cuál es la estructura de la novela<sup>455</sup>. Postura diferente sostienen quienes se limitan a reseñar los acontecimientos en su correlativo orden de aparición, tal y como hace Francisco Carrasquer: "Vista la narración panorámicamente, hasta podemos descubrir una simetría de composición: Entrada en situación de guerra (arribo de los refuerzos a la posición R.); preparativos de defensa, con evocaciones autobiográficas del protagonista que amplifican y ahondan el personaje, que lo justifican para sus posteriores reacciones; exasperación de la situación bélica (asalto y toma de la posición); nudo de la obra (huida de Vianca hasta que llega a Melilla, escapando a mil y un peligros); contraofensiva (...); licenciamiento y vuelta al pueblo natal, que ya no existe, sepultado que ha sido bajo las aguas de un pantano."<sup>456</sup> Con más minuciosidad que Carrasquer, pero en su misma línea, se presenta la propuesta de Marcelino C. Peñuelas, que atiende tanto a las pequeñas unidades como a los bloques

mayores: "Toda la novela está dividida en breves cuadros o estampas, de una o dos páginas generalmente, aunque algunos se extiendan a tres y, excepcionalmente, a cuatro páginas (...) La estructura externa está perfectamente adecuada a la unidad y al desarrollo de la narración. La primera parte -de ambientación- es de intensidad progresiva, escalonada en estampas que nos dan una impresión viva de personas y cosas. Es un necesario preámbulo al núcleo del relato. La última parte es el consecuente e implícito colofón que resume el sentido total, en sus distintas dimensiones."<sup>457</sup>

En todas las propuestas anteriores puede haber afirmaciones certeras, sin embargo, en ninguna de ellas se ofrece una organización del contenido que conecte entre sí los diversos elementos formales del relato, aquellos que constituyen el armazón sobre el que se van montando los diversos episodios argumentales. En primer lugar, a mi manera de ver, el esquema de funcionamiento del narrador y el punto de vista que indicaba más arriba impone una determinada estructura novelística. En este caso esa estructura es dual, una parte corresponde al narrador en primera persona, a Antonio, con su propio punto de vista, y otra a la que he denominado voz impersonal, cuyo punto de vista es el propio del protagonista. Ambas parte confluyen en tener un mismo objeto de su narración: lo que sucede al personaje conocido como Viance. Sin embargo, cada una de ellas ofrece una parcela distinta de él. La que narra Antonio muestra a Viance en un enfoque externo: cómo se percibe su conducta desde fuera, cómo lo ven los demás. De hecho, en estos capítulos que narra el sargento, a Viance sólo se le puede caracterizar por lo que hace o por lo que dice, y, por otro lado, no existen en ningún momento ambigüedades sobre quién habla, ni sobre si los pensamientos vertidos pertenecen al protagonista o a Antonio; en realidad, siempre son de este último salvo cuando el guión indicativo de diálogo impone otro hablante. Por el contrario, cuando toma la palabra el narrador impersonal, esa voz que ha sido prestada al personaje, aparece la visión interna de Viance, o por decirlo de otra manera, afloran sus personales percepciones y sentimientos para llegar al lector, tanto da que éste sea un receptor secundario, como sucede entre los capítulos cinco y doce -en los que el receptor primero es el sargento Antonio-, como

que se convierta en receptor único, cual sucede en el último capítulo. He aquí la razón de que en esta parte aparezcan esas ambigüedades en el discurso, señaladas por buena parte de los críticos anteriores, sobre el no saber con exactitud a quién atribuir lo que se dice. Justamente éste parece el efecto buscado, crear una indefinición sobre quién es el sujeto de la enunciación para desdibujar las dos personalidades que se están repartiendo la transmisión del mensaje, una aportando la voz y otra, la visión. De ahí que, por concretarlo en términos más formalizados, esta sea la parte donde aparece en repetidas ocasiones el estilo indirecto libre - "Viance piensa que si no hubiera entrado en la fábrica de harinas estaría ya en la plaza. Buena cama en el hospital, buena agua fresca y comer hasta tocarlo con los dedos. Pero cuando no salen en nuestro auxilio es que también Melilla está en poder de los moros y entonces lo mismo da haber entrado aquí que en Monte Arruit que llegar a Melilla [el subrayado corresponde a esta forma de discurso]. Del cuarto de al lado llega el guardia (...)", pág. 192- y las también abundantes expresiones denotativas de primera persona en mitad de un discurso en tercera: "Viance, al sentirse respaldado por *nuestros* cañones, recobra el odio contra los moros."<sup>458</sup>

Esta estructuración dual no tiene como únicos fundamentos, aunque sean los más sólidos, la duplicidad de narradores y de perspectivas, y los modos que adopta el discurso, sino que también viene avalada por la coordenada temporal. Descartado el último capítulo, el dieciséis, que por su condición de desenlace del relato presenta un uso del tiempo autónomo y diferenciado de los otros capítulos, en el resto de la novela también hay una dualidad temporal. Lo primero, y más evidente, es que se narran dos instantes históricos y cronológicos bien diferenciados. La parte correspondiente a la voz impersonal, los capítulos cinco a doce, refiere desde los momentos anteriores a la caída de la Comandancia de Melilla hasta la huída y posterior llegada a la ciudad de Melilla de los supervivientes, en este caso el protagonista, sucesos ocurridos en el verano de mil novecientos veintiuno. Este es el tiempo más remoto en el relato, el pasado de Viance, excluyendo, claro está, las alusiones anteriores a la incorporación a filas del personaje porque esas quedan fuera del marco temporal de la

novela. En consecuencia, esta parte que narra la voz impersonal con el punto de vista del protagonista evoca un tiempo alejado del presente, una anacronía con respecto a los momentos que refiere el narrador en primera persona, que pueden considerarse el presente narrativo, ya que entre aquellas fechas y éstas median dos años, como indica el protagonista: "-(...) hace dos años pa esta época", (pág. 64). La parcela de relato que conduce Antonio de forma personal se centra en el avance posterior para ir reconquistando el terreno que se perdió durante el desastre, y de ello da buena prueba el comienzo del capítulo quinto, cuando va a comenzar la pasada historia de Viance, Antonio dice: "Hacia Annual el campo es más verde, el paisaje es casi un paisaje civilizado. *Nosotros no hemos llegado aún allí, estamos detenidos por el macizo montañoso de Tizi Asa, donde se encuentra ahora la primera línea* [él subrayado es mío]." En esos momentos las tropas españolas todavía no han alcanzado Annual, donde Viance ya estuvo en el pasado.

Pero no sólo es que haya un desdoblamiento en el tiempo de la historia, sino que esta dualidad halla también su correlato en el tiempo del discurso. Mientras que la parte del narrador impersonal, es decir, el pasado, se cuenta mediante un relato sumario, pues, aunque se le dediquen algo más de la mitad de las páginas totales, refiere acontecimientos sucedidos durante un buen número de intensos días. Su cómputo se hace imposible, pero alcanzan desde los momentos anteriores a los combates con que se inicio el acoso y asedio de las posiciones españolas hasta más allá del encerramiento de los restos de aquel ejército en Monte Arruit. Además, lo más importante no es que sean diez, doce o quince días, sino la densidad de sucesos que en ellos se producen. Por el contrario en la parte que narra Antonio, el presente, la temporalización del discurso se ajusta mucho más a la cronología interna de los hechos que van sucediendo, no puede hablarse por tanto de relato sumario. Los cuatro primeros capítulos cubren aproximadamente un día o algo menos, la guardia de Viance. Desde el comienzo del trece al final del catorce, transcurren sólo dos días o poco más, el de la llegada del convoy de refuerzos al campamento y el de la batalla. El capítulo quince no alcanza ni siquiera un día, es sólo un rato, ya que por la tarde el protagonista abandona el cuartel licenciado, aunque

nos enteremos de que entre este capítulo y el precedente se ha producido una elipsis narrativa de más o menos un año, tiempo del que nada se dice en el relato, salvo que en él se sume el nuevo recargo que le impusieron a Viance por el asunto de los fusiles y por no recoger el cadáver de un comandante: "Luego cuenta que lo recargaron por lo de los fusiles y por haberse sacudido el fiambre de la espalda (...)/ Desde aquellas confidencias ha pasado un año."<sup>459</sup>

En resumen, la coordenada temporal, tanto en su aspecto de tiempo de la historia como de tiempo del discurso, presenta una dualidad similar a la que se ve en la figura del narrador, en el punto de vista y en los modos del discurso, y aún cabría añadir algún otro elemento narrativos que, aunque de manera menos obvia, también tiene un doble tratamiento. De pasada, por no alargar más la cuestión, habría que señalar la relación de Viance con el entorno, que en la parte del narrador en primera persona es una relación con otros individuos y su rasgo más sobresaliente es la incomunicación del personaje, mutismo del que sólo es sacado ocasionalmente por Antonio, y aún en estos casos más parece que Viance evoca su pasado para sí mismo que para hacérselo saber a su receptor, como lo demuestra el que hable de lo que le apetece y no sobre lo que le interroga su contertulio: "Lo que yo quiero es que me hable de sus peripecias militares, y él se obstina en recordar sus tiempos de operario herrero", (pp. 40-41). Aislamiento que va haciéndose progresivo a lo largo del relato, va creciendo en paralelo a su degradación física. Mientras que en la parte del narrador impersonal, donde las posibilidades comunicativas del personajes son en principio mucho menores, Viance desvela, sin embargo, una capacidad para relacionarse con lo que le rodea muy superior. Unión que alcanza su punto álgido cuando se acurruca a dormir en las entrañas de un caballo muerto, episodio de un muy acertado efectismo y que, aunque ello no suponga merma en el logro, José María Salguero Rodríguez sospecha que Sender tomó prestado de La vida y hechos de Estebanillo González<sup>460</sup>, reelaborándolo para la ocasión. A través de esta fusión íntima con los elementos de la naturaleza el personaje cobra una dimensión superior, se enraíza, por así decirlo, con el universo y se establece una verdadera comunicación entre

el ser profundo del hombre y las fuerzas que componen el cosmos del que aquél, aunque parezca haberlo olvidado, forma parte. Un fructífero retorno a los orígenes que contrasta con el aislamiento que imponen las relaciones humanas cuando el absurdo y no la razón natural es quien establece las pautas de comportamiento, cual sucede en su relación con el mundo militar. Proceso que, en su conjunto, va desligando a Vianca del mundo de los hombres en una parte y lo va uniendo al de la naturaleza como globalidad, como cosmos absoluto, en la otra parte, es decir, mientras allí se despersonaliza, aquí se rehumaniza. Todas estas dualidades muestran, a mi juicio, el criterio que organiza los contenidos argumentales de la novela, y cuyo objeto, como ya apunté antes, consiste en ofrecer una doble visión del personaje: lo que acontece al soldado enfocado desde un punto exterior y cómo el soldado padece en su interior la experiencia militar y bélica a que ha sido arrastrado.

Además de estos elementos mayores, hay en la novela una serie de recurrencias que siguen poniendo de relieve que la intención de Sender, contrariamente a lo que dice en la nota introductoria, no era elaborar un texto sencillo ni poco ordenado, sino dotarlo de una férrea organización y coherencia interna. Por ejemplo, a lo largo del relato hay dos momentos que narran combates o batallas, situados cada uno de ellos en dos tiempos cronológicos distintos. El primero de estos combates corresponde al desastre de Annual -en los capítulos cinco al siete- y el segundo a las operaciones de reconquista que se llevan a cabo dos años más tarde, en el capítulo catorce. Nada añade este segundo en cuanto a la crudeza de las acciones bélicas y sus consecuencias de heridos, muertos y demás horrores de la guerra en primer plano. Ante esto, cabría preguntarse qué razón justifica su presencia en el relato, teniendo en cuenta que el episodio bélico anterior ya había dejado ver toda la brutalidad que encierran los enfrentamientos y combates. A mi manera de entender, el escritor aragonés no pretendió llenar las páginas de su libro con innecesarias escenas de batallas, lo que en realidad quería era dejar inapelable testimonio de que el desastre de Annual, con todo lo que de humillación militar y conmoción nacional supuso, no había cambiado ni un ápice los absurdos modos internos de actuación del ejército ni la despótica e inepta actitud de sus oficiales y jefes.



Ambos, la organización militar y la actitud de sus jefes, habían sido los responsables directos de la catástrofe militar precedente, es decir, habían dado palmarias muestras de que aquel sistema resultaba de una absoluta ineficacia para la guerra -baste para ello recordar el sueño de Viance, ya antes mencionado, donde ante los cadáveres de los caídos los oficiales le culpan a él por no haber sabido marcar el paso<sup>461</sup>- y su única utilidad, en esto si quedaba probada su total eficiencia, consistía en sojuzgar las vidas de los soldados. El reflejo novelesco de este injusto y perverso sistema es, además de constatar la derrota, que Viance, uno de los combatientes que ha logrado sobrevivir a aquella tragedia y llegar hasta Melilla, recibe como recompensa por los sufrimientos pasados un recargo en su tiempo de servicio. La razón de que en la novela aparezca un segundo episodio de combate hay que atribuirla a este deseo por destacar los nulos cambios que desde la anterior ocasión se han producido en el estamento militar, de tal modo que cuando este segundo enfrentamiento concluye, otra vez Viance vuelve a ser recompensado de la misma manera que la vez anterior, con otro recargo. Para reforzar este paralelismo, Sender se sirve de un apunte cronológico de poco valor argumental pero de capital importancia para lo que él desea constatar. Cuando le aplican el primer recargo, a Viance le faltaban seis meses para licenciarse: "-Me recargaron dos años. Debía licenciarme aquel invierno, seis meses después de la retirada de Annual."<sup>462</sup> El día anterior a volver a entrar en combate y cuya consecuencia será que le apliquen el segundo recargo -en el comienzo del capítulo trece y a reglón seguido de la cita anterior-, Viance confiesa a Antonio: "Cumpló ahora, para febrero próximo", (pág. 229). Considerando que el desastre aconteció a finales de julio, que de ello hace más o menos dos años -esto lo ha dicho Viance, "hace dos años pa esta época", (pág. 64)- y que ese es el tiempo que le recargaron la primera vez, cuando le aplican el segundo recargo le quedaban unos seis meses de servicio, igual que la vez anterior.

La única diferencia es que tras este segundo combate debieron de ampliarle su permanencia en filas sólo por un periodo de seis meses, ya que al año de estos sucesos consigue por fin la licencia. Entregar dos fusiles y cargar durante un rato con el cadáver de

un oficial debieron sin duda de estimarse méritos menores comparados con salir vivo de la derrota de Annual, de ahí que la recompensa también resultara aminorada. Esta cuestión de los recargos, junto a que el protagonista se prenda en su pecho una medalla encontrada en un estercolero, se convierte en el gran sarcasmo de Imán. Da cumplida cuenta de que tras el desastre de Annual nada cambió, todo siguió en el mismo lugar donde había estado hasta entonces, por lo que el descarnado antimilitarismo de la novela no está patente sólo en puntuales episodios, y acaso en ello resida su más significativa diferencia con otros relatos sobre esta guerra, sino que se revela como el primer latido que subyace en la propia ideación de la novela.

Un último asunto, en el que reparo sólo como mera anécdota, es el del título de la novela, que, aunque del todo justificado en el argumento y la trama, no deja de sorprender. Algunos estudiosos de la obra también han reparado en él, llegando en algunos casos incluso a darle una interpretación simbólica. Lawrence Miller, por ejemplo, hace el siguiente comentario al respecto:

"No se puede contemplar la guerra entre los españoles y los marroquíes sin pensar en que la palabra 'imán' es una palabra árabe que significa el encargado de predicar la oración entre los mahometanos. Le parece posible al escritor de esta tesis que la víctima de la injusticia española sea el mejor capacitado para ministrar la oración entre los españoles. Sender debe de haber contemplado este juego de palabras implícito en el título."<sup>463</sup>

Ocurrente asociación semántica, sin embargo, las connotaciones que Lawrence Miller le atribuye a la palabra parecen bastante traídas por los cabellos, sobre todo porque lo musulmán, más que lo árabe dado que se refiere al campo de la religión, queda por completo fuera de la novela, resulta asunto al que no se alude ni de pasada.

Víctor Fuentes, por su parte, lo interpreta en forma bien diferente: "El plano ontológico está ya presente en la connotación del título Imán, que alude a la atracción amorosa, a la identificación cósmico-mística de lo orgánico con lo inorgánico."<sup>464</sup> Esta idea ya había sido

enunciada en términos parecidos por el propio Sender, y Marcelino C. Peñuelas, en la introducción que preparó para la edición de la novela que publicó la editorial Destino, la recoge del siguiente modo: "(...) no hay que olvidar que es amor también. Porque antiguamente las ideas de *imán* y *amor* iban juntas. Es decir, imán es el amor, por decirlo así, inorgánico, el amor de los minerales; el amor por el cual la aguja magnética apunta al norte. Esa voluntad de lo inorgánico a que se refiere Schopenhauer. En el pueblo español es lo mismo."<sup>465</sup> Seguramente esto es así, y carezco de razones para poner en duda que éste no constituya su auténtico sentido, pues tiene cierta cabida dentro del relato, y la mejor prueba de ello radica en que Fuentes lo ha incluido con total coherencia dentro de su análisis interpretativo. No obstante, me queda cierta incertidumbre sobre si Sender, a la hora de poner título a su novela, tuvo presente ese dato culturalista y si había llegado a él a través del pensador alemán, como comenta a Peñuelas. Me planteo esta dubitativa objeción porque en Memorias de un legionario, uno de los relatos sobre la Legión al que ya aludí en el capítulo correspondiente, se dice algo relacionado con este asunto, algo que, con ciertos retoques, encaja como anillo al dedo en la narración de Sender:

"Hay hombres que son como imanes, dotados de la facultad de acercar hacia sí todo lo que rima con su naturaleza, y éstos son los hombres felices, porque, como los imanes, al no poder atraer sino cierta clase de metales, no conocen la atracción de lo extraño y no desean las conquistas imposibles... Son esos hombres que están siempre contentos con lo que tienen, porque no saben que haya más."<sup>466</sup>

Cierto que ésta no pasa de ser una novelucha de un casi desconocido jornalero de la pluma, que, además, nada tiene que ver con el relato de Sender e incluso cualquier intento de comparación quedaría fuera de lugar. Pero apareció por vez primera en forma de entregas en el diario Nuevo Mundo entre 1921 y 1922, y más tarde, en 1923 ó 1925, fue publicada un par de veces más en forma de libro, por lo que bien pudo llegar a conocerla el narrador aragonés -que, a tenor de la temática de su primera obra de ficción, Una hoguera en la noche, debía de tener algún interés por las narraciones sobre aquella guerra- y halló inspiración en

la cita antes señalada para extraer el título de su novela, cuestión que dejo apuntada como mera hipótesis.

En lo que no cabe ninguna duda es que los procedimientos de técnica narrativa utilizados por Sender en Imán confieren a este relato un decidido aire de novedad en el panorama narrativo español de la época, según ya apuntó Marcelino C. Peñuelas<sup>467</sup>, lo que permite sostener que esta novela no sólo fue una de las que comenzaron a abrir nuevos caminos en cuanto a la renovación temática en la novelística de los treinta, extremo ya repetido en múltiples ocasiones, sino que además, por el original empleo de los recursos formales y por algunos usos de lenguaje a los que más tarde me referiré, resulta innovadora en su conjunto dentro del panorama de las letras españolas del momento. Puede que a ello se deba su notable resistencia al paso del tiempo, facultad que le permite ser leída hoy con el mismo interés -si no más- que en el momento de su aparición. Tal vez porque Imán constituya una de las grandes novelas contemporáneas en lengua española y con el discurrir de los años su valor se va acrecentando.

Acercarse al tratamiento del lenguaje en estos relatos supone hablar de la más pura diversidad, lo cual resulta lógico y esperable si se tiene en cuenta la muy diferente filiación literaria de estos autores, entre los que hay incluso quienes carecen de ella. ¿Qué similitudes estilísticas pueden existir entre un modernista menor cargado de retoricismo como Emilio Carrere y un narrador tan directo y poco preocupado por su habla literaria como Arturo Barea? ¿O entre un Ricardo León, propenso con deliberación a los usos arcaizantes, y Ramón J. Sender, novelista que se decanta por dar cabida en su texto a expresiones poco oídas hasta entonces en el lenguaje literario, llegando, según sostienen algunos sectores de la crítica, a convertirse en antecedente de lo que una docena de años después comenzaría a denominarse *tremendismo*? Siendo ambos polos extremos, quedan por medio otro buen número de autores que nada tienen que ver con los anteriores ni tampoco se asemejan entre sí. Las máximas afinidades, dentro de esta general divergencia, hay que buscarlas más entre corrientes o formas de entender el lenguaje literario que entre estilos homogéneos, esto es, se puede hablar

de escritores apegados a concepciones más tradicionales o envejecidas y de otros más proclives a la innovación o al rupturismo en las fórmulas expresivas. Se puede hablar de aquellos en los que late una voluntad de estilo, sea éste cual sea, y de otros que, atentos sobre todo a lo que quieren decir, reparan poco en cómo lo dicen. De lo que en modo alguno se puede hablar es de un factor común en cuanto al empleo de la lengua literaria en este conjunto de relatos.

En primer lugar habría que mencionar aquellas narraciones cuya prosa denota unos modos más anticuados en el decir. Son textos que parecen delimitar el territorio de lo artístico entre la altisonancia y la expresión deudora del más gastado retoricismo modernista. Los más caracterizados dentro de este grupo son El sacrificio, de Emilio Carrere, y Los amores de Alfonso Reina, de Antonio Cases, en los que se aprecia un notable tono grandilocuente y declamatorio:

"¡El sol inmortal que había iluminado la epopeya de Numancia, doraba las testas desgredadas, los rostros enengrecidos, los pechos cubiertos de heridas, entre los jirones de uniforme de aquellos soldados de la España actual!" (El sacrificio, pág. 72)

También, aunque en dosis menores, pueden rastrearse algunos usos propios de esta estética en el título de Eliseo Vidal, ¡¡¡Los muertos de Annual ya son vengados!!! y en Bajo el sol africano de López Rienda, quien incluso evidencia sin recato la influencia del más conocido Darío: "una promesa de cariño, que se llevaría como un divino tesoro en su corazón"<sup>468</sup>.

En todos ellos proliferan con abundancia las imágenes, metáforas y comparaciones enjoadas por múltiples alusiones a materiales nobles. Por ejemplo, Carrere, en cuyo breve relato el rojo es color predominante, se decanta por los rubíes: "En el campo se habían encendido hogueras. Parecían sartas de rubíes sobre un inmenso terciopelo negro", (pág. 21); "la sangre salpicaba, como un rojo surtidor en el que el sol encendía fugaces rubíes", (pp. 52-53). Antonio Cases, que tampoco desdeña las piedras preciosas, parece, sin embargo, más proclive al oro: "El firmamento tiene puesta ya su armadura de oro", (pág. 194); aunque en

ocasiones lo adorna con aquéllas: "Su alma fulgurante y creadora se encaja en aquella población pequeña y tranquila, al igual que se engasta un brillante en el oro de un anillo", (pág. 31). Eliseo Vidal, también gusta de cierto oropel, no obstante, se muestra algo más comedido y humilde en sus preferencias: "El sol lucía arrogante cual lámpara colgada de un regio techo 'Luis XVI", (pág. 26).

Cuando no echan mano del joyero, suelen decantarse por un habla sentimentaloides o almibarada, a veces con ciertas connotaciones religiosas, pero, en cualquier caso, de una franca cursilería:

"Aquella mano bella a pesar de las huellas de la aguja y de la inclemencia de la edad; resplandecientes de blancura, unguadas de la santidad del sacrificio, manos sobrenaturales y místicas, puras como el trigo de la Comunión." (El sacrificio, pp. 22-24).

"Tenerlo delante de ella, es ponerse en comunión con la inmensidad, es dejarse envolver como una diosa sin velos, por el aliento múltiple de una fiesta de la naturaleza." (Los amores de Alfonso Reina, pág. 78).

"La novia que asoma su cabeza para recoger toda la poesía de la noche y del canto, mientras la luna juega en la peineta dorada." (Los muertos de Annual, pág. 146).

"Nieves era para él su único sueño; un sueño creado por él y coronado por las más bellas rosas de su ilusión." (Bajo el sol africano, pág. 11).

Este ampuloso estilo suele acompañarse de abundantes personificaciones y de una amplia adjetivación, que, sin embargo, revelan una mirada de escasa originalidad, de la que dan buena prueba los mismos adjetivos empleados, entre los que abundan los epítetos vacíos o tópicos: "El mar remoto era una cinta azul en el horizonte", (El sacrificio, pág. 20); "los jazmines de albas hojuelas", (Los amores de Alfonso Reina, pág. 39); "el despliegue de sus

níveas alas [se refiere a las gaviotas]", (Los muertos de Annual, pág. 26); "una lejana estrella palpitante", (Bajo el sol africano, pág. 3).

Tanto Antonio Cases como Eliseo Vidal muestran preferencia por la sintaxis de periodo largo, que el segundo autor, por desorden o por un deficiente uso de los signos de puntuación, no siempre resuelve con fortuna, dando lugar a construcciones de sentido poco claro:

"Yo mismo me pregunto: ¿por qué estoy aquí? No podría casi explicármelo, locuras de juventud que nos inducen a las investigaciones pudiera decir [?], puesto que las conversaciones habidas con un veterano de los pocos que sobrevivieron a la catástrofe de Annual, son el móvil que me indujo a renunciar a la 'cuota' para ver si iba de este modo a África, y podía enterarme de lo que en realidad sucedió." (Pág. 17).

No deja de resultar curioso, sin embargo, que Eliseo Vidal obtenga sus mejores resultados y transmita las más certeras sensaciones cuando opta por todo lo contrario, es decir, por la frase corta y el ritmo ágil y algo sincopado: "Ha caído la tarde. Noche negra y enlutada. Velo oscuro y aterciopelado cubre la silueta rústica de este casco marmóreo. Niebla húmeda. Susurran las aguas del Mediterráneo, que con sus olas tan pronto lamen como embisten las bajas mejillas de este Peñón." (Pág. 184).

La impresión final que deja la prosa de estos escritores queda marcada por un halo de retoricismo tópico y vacuidad expresiva, que, además, en las páginas de Cases y de Vidal, viene a situarse en polo opuesto al que presumiblemente ellos buscaban, dado que tanto adorno no puede ocultar un buen número de palmarias insuficiencias gramaticales y léxicas. En cuanto a las primeras, no escasean los ejemplos en Los muertos de Annual, donde son frecuente el laísmo -"antes de decirla a lo que vengo", (pág. 142)- y las discordancias verbales: "Me contestó que había recibido carta de su pueblo, en la que se le notificaba que su madre era [en vez de había sido] enterrada hacía tres días", (pp. 32-33). Y por lo que respecta a las segundas, en ambos textos tampoco pueden considerarse raros los errores de significado -"corrían las décadas sangrientas del 26", (Los muertos de Annual, pág. 20)- ni

los barbarismos, de los que hay frecuentes ejemplos: "la *alternación* [este subrayado, al igual que los siguientes en estas citas, son míos] misteriosa de la naturaleza", "un *trenillo*, un tren minúsculo" (Los amores de Alfonso Reina, pp. 187 y 108, respectivamente); "se ejecutan como *entrene*", (Los muertos de Annual, pág. 62).

Dentro de esta misma línea, pero con modos más cuidados y de mayor acierto, hay que situar también la prosa de Andrés Cegarra Salcedo en "Sombras". Su lirismo resulta por lo general menos manoseado y declamatorio que el de los narradores anteriores, e incluso, en algunos momentos, alcanza incuestionables aciertos expresivos: "Sintió Martín morirle el alma [al saber que la mujer que ama se ha hecho novia de Adolfo]", (pág. 39). Y tampoco en su texto se aprecian errores léxicos flagrantes, lo más alguna imprecisión, acaso por querer echar mano de vocablos inusuales: "Embriagábase con estos imaginativos deliquios" (pág. 36), sustantivo a todas luces inadecuado para referirse a las anteriores evocaciones de la amada. No obstante, a pesar de esta superior depuración, su estilo también participa de ese generalizado almibaramiento modernista.

Diferente es la situación de *Jauja*, que, si bien no participa de lo que caracteriza a los anteriores relatos, comparte con ellos lo anticuado de su prosa, aunque en este caso tal vez con más propiedad que de anticuado quepa calificar el estilo de Ricardo León como arcaizante. Los siguientes ejemplos creo que hablan por sí mismos y no necesitan más comentario: "Muertos sus padres ha mucho (...)", (pág. 108); "el cual, en tomando la palabra(...)", (pág. 210); "en acabando los postres (...)", (pág. 273).

Un segundo grupo de títulos se decantan por un habla narrativa de registro más próximo a lo funcional, lo que no significa que estos textos estén redactados con una prosa plana y exenta de cualquier ánimo artístico, pero se aprecia un cierto cambio en la tendencia predominante. De hecho, parte de los devaneos líricos e incluso del retoricismo ornamental que podía apreciarse en el estilo de los anteriores relatos continúa presente en éstos, cierto que en unos más que en otros. La diferencia reside en la menor intensidad, en que aquí su empleo resulta esporádico y no hay una deliberada tendencia hacia la grandilocuencia. La narración



de Reyes Huertas, La Colorina, aunque algo más ponderada, se encuentra todavía muy próxima a aquéllas. En ella aún puede rastrearse la presencia de esa tendencia modernista por lo grandioso, por la nobleza de los materiales con que elaboran imágenes, metáforas y demás tropos: "Había desarrollado la fruta de oro de su juventud", (pág. 29); "cafa la tarde en una amplia curva, en un punto en que el sol hacia blancas, de plata, las oscuras vestimentas del mar", (pág. 70). Tampoco se libra de ese innecesario recargamiento retoricista lleno de resonancias cursis y expresiones tan altisonantes como poco precisas: "el pensamiento de Ana María flotaba en aquella rútila diafanidad, diluída como licor de ópalo, que venía al encuentro del aparato", (pág. 68). Usos lingüísticos que, por otro lado, se adecúan bastante poco al argumento y a los personajes que recrea, dado que el agro extremeño y los campesinos locales en la España de los años veinte poco tenían que ver con esa idealización virgiliana en que Reyes Huertas los quiere envolver.

Más dentro de lo funcional hay que considerar Uno de tantos y, sobre todo, Recordando y La ruta. Tanto Salvador Ferrer como Francisco Fusimaña o Arturo Barea se apartan de ese engolamiento en el decir y conducen la prosa de sus respectivos relatos por caminos de mayor sencillez, aunque en el primero aún subsista algún rasgo de amaneramiento -"mariposa de la curiosidad, la que hace acercarnos hasta el borde de estas vidas intensas", (pág. 159)- que no puede considerarse sino como residual y con poco relieve dentro del conjunto. En los tres casos la elaboración del lenguaje, cierto que más bien escasa, se busca por otros procedimientos. El más extendido suele orientarse hacia un ocasional lirismo descriptivista - presente en Uno de tantos y en La ruta, pero no en Recordando- que por medio del cromatismo y algunos esbozos personificadores intenta captar las sensaciones del personaje y elevar el habla narrativa por encima de lo coloquial. Más florido en Ferrer y sobrio en Barea:

"Noches de parapeto asomados al mirador de la oscuridad; noches silenciosas, en que las estrellas juegan a esconderse y a atravesar el horizonte; estrellas lejanas, altas,

maliciosas; estrellas extrañas que no saben de juegos de amor y de coloquios con el agua mansa (..)" (Uno de tantos, pág. 70).

"Rompía el amanecer. En el fondo del valle, donde corría el río, la luz empujaba contra el azul-negro profundo del cielo. De súbito se incendió una llama de sol y su disco rojo sembró de reflejos sangrientos el agua mansa. Desde la altura en que estábamos, la luz parecía trepar por las vertientes de las montañas y las sombras se alargaban a través del valle, inmensas y deformes. Las crestas se iluminaban por la luz viniendo de abajo y las copas de los árboles se encendían como si sus troncos se hubieran incendiado. Las columnas de humo de la cabila bombardeada se teñían de rojo, como si las llamas hubieran revivido." (La ruta, pág. 91).

Además de este rasgo común, hay algunos otros particulares. En Ferrer, a quien se le aprecia una mayor voluntad por darle a su texto una cierta dimensión artística, no son infrecuentes las metáforas y las metonimias, recursos en los que a veces logra aciertos expresivos, por ejemplo, al sintetizar sus sentimientos en la hora de la marcha hacia Marruecos: "Miré por última vez y mis pobres gafas, húmedas de pena, dieron un definitivo adiós a la tierra que apenas se divisaba ya", (pp. 22-23). Sin embargo, al lado de estos logros, se aprecian carencias de poco oficio, como sus ocasionales ironías casi escolares a través de elementales paradojas: " (...) Realmente, para primer día de paz no pude encontrar más guerra", (pág. 146).

Más llana se hace aún la prosa de Fusimaña, carente no sólo de cualquier artificio artístico, sino representativa de unos modos sintácticos bien sencillos, que en determinados momentos alcanzan la categoría de telegráficos:

"Sorteo otra vez: África, Península(...)/ Plato y manta./ -¡Alinearse!// Los compañeros de unos días se separan./ Surgen otros como por encanto./ Un rebaño metido en un tren... Barcelona. Estación marítima (...)/ Roncos silbidos de la sirena. Pitos de

mando. Desamarre. La hélice en funciones, convirtiendo en espumosa el agua quieta de unos momentos antes. El muelle se aleja..." (Páginas 12-13)

Claro que esta simplicidad no ha de interpretarse como un demérito, más bien todo lo contrario, pues con su velocidad refleja la rapidez con que suceden los acontecimientos, sobre todo ahora que están pasando por la mente del personaje -aunque quien lo cuente sea un narrador impersonal- en fugaz retrospectiva, como él mismo ha indicado poco antes: " (...) los recordaba con claridad y precisión como si ante sus ojos desfilaran en cinta cinematográfica", (pág. 11). Por otro lado, este estilo conciso se aviene a la perfección con el planteamiento del relato, que no es otro que narrar muchos acontecimientos mediante su acumulación sintética, lo que en efecto consigue, y en muy pocas páginas.

Poco cabe también destacar en Barea, cuyo estilo resulta más bien anodino. Cuestión que, a mi entender, algunos sectores de la crítica han llegado a desorbitar. Así, por ejemplo, Marra-López lo califica de infame e incluso pone en duda que el original fuese escrito en español<sup>69</sup>. En efecto, no hay mucha depuración en su prosa, pero no todo es descuido y desidia, pues espigando en el texto se puede hallar también algún rasgo positivo. No creo que pueda atribuirse a mera casualidad la intensificación de aquellos aspectos negativos que le sirven para acentuar la ironía o el sarcasmo con el que enfoca a ciertos personajes o situaciones. Subrayado que resulta bastante expresivo y con el que suele cerrar el comentario del narrador. Por ejemplo, en el párrafo que reproduzco a continuación, lo utiliza un par de veces, la primera para dar cuenta de la inhumanidad que caracteriza a los oficiales y la segunda -aún más rotunda- para ridiculizar al general, en ambos casos subrayo el recurso de lenguaje a que me estoy refiriendo:

"El general que conquistó la cabila estaba en su tienda delante de una mesa: un cabo de vela encendido, una bandeja y dos botellas de vino, rodeadas de varios vasos. Iban entrando los oficiales de cada una de las armas que realizaron la conquista, con su lista de muertos y heridos. Cada oficial traía dos o tres muertos, diez o doce heridos. El ayudante del general apuntaba. El general invitaba a un vasito de vino. Los

oficiales se iban soñando con las cruces que aquellos muertos les hincarían sobre la guerrera *al lado del corazón*. En la noche, luego, se oían los ronquidos del general, ronquidos de viejo borracho que duerme con la boca abierta, *los dientes en el fondo de un vaso*." (Pág. 10)

Pero, para proceder con ecuanimidad, hay que dejar constancia de que tan menguada virtud no puede ocultar una larga serie de incorrecciones tanto sintácticas como léxicas. Unas veces, atribuibles sin paliativo a falta de cuidado: "Esto me proporcionó una independencia financiera, así como en mi trabajo, y el respeto de los empleados más antiguos", (pág. 247); "me dijeron que me avistara con el comandante", (pág. 149). Otras, debidas a la injerencia del inglés -idioma que por aquellos días debía de servir de habitual vehículo de comunicación al autor- en su español materno, que, en repetidas ocasiones, adopta formas que son calco de las propias de aquellas lengua: "Podía ser *un* [este determinante sobra es español porque se refiere a él mismo] escritor", (pág. 164); "Hablaba tres idiomas *fluentemente* [en vez de fluidamente]", (pág. 265). Tampoco Ferrer escapa a los errores léxicos, aunque en su texto quede limitado a uno que repite en varios lugares, bastante frecuente además entre todo tipo de hablantes: "El capitán Madera debía ser, efectivamente, valentísimo", (pág. 28); "debe ser espantosa para estas poblaciones la perspectiva que les ofrece la guerra", (pág. 147).

Referirse a incorrecciones idiomáticas impone una obligada mención a Pacazos, otro relato cuya prosa bien podría incluirse dentro de los registros funcionales si no fuera por los múltiples y variados errores que la acercan a una poco cuidada redacción escolar. Da muestras Tubau de tener un más que serio problema con el uso de las preposiciones, trabucando el uso de unas con el de otras: "Este aposentamiento definitivo a un lugar determinado", (pág. 65); "colocarse frente [falta "a"] la gumiá que irremisiblemente partiría su cuello de un tajo", (pp. 91-92); "sobre de una mesa", (pág. 97). Estas deficiencias se acompañan de otras varias que afectan a la construcción oracional: "El enemigo que pretendió haber visto el que disparar primero", (pág. 57); "clareaba débilmente la luz de las velas que en su interior ardían inseguras, consumiendo paulatinamente y formando al derretirse, de [supongo que debería ser

"en"] las inútiles bombas de mano que hacían de palmatoria, una masa compacta de cera", (pág. 83). A ello hay que añadir un más que discutible empleo de la coma, que dificulta la comprensión de su sintaxis -"Rosa, me escribió algunas cartas, que yo dejaba firme en mi decisión, sin contestar", (pág. 108)- o desvela un uso imposible de este signo de puntuación, como sucede las muchas veces que lo utiliza para separar lo inseparable: "Estrella, sabía con su mirar perspicaz, apreciar quienes podían proporcionarle mayores ingresos", (pág. 30); "Sara, había desaparecido cual si se la hubiera tragado la tierra, y con ella desaparecieron las sabrosas tortas", (pág. 34); "Ortiz, estaba entusiasmado con los regulares." (Pág. 55). Errores que también se aprecian en un léxico poco adecuado -"me tranquilice, *allí* [con el subrayado indico el mal uso de este adverbio] no era un campamento como Tafersit", (pág. 76)- o repetitivo, como el que le lleva a aplicar las variantes del adjetivo "lindo" por tres veces consecutivas a diferentes sustantivos en menos de una página: "Una linda muchacha (...), agitaba nerviosilla el pañuelito de colores que de vez en cuando llevaba a sus lindos ojos (...)/ Fue un gesto espontáneo que escapó de sus lindas manos", (pp. 95-96). En unidades mayores sigue notándose esta escasa destreza de Tubau en la expresión escrita, lo que le lleva a malbaratar el irónico humor que destila una anécdota ocurrida al personaje don Antonio López de la Sierra, entre las páginas 128 y 131, donde el narrador deja ver la mayor parte de su sarcástico comentario antes que la conducta del personaje, orden que si se hubiese invertido habría acentuado el buscado carácter escarnecedor del fragmento. Y tampoco puede decirse que está muy dotado para los registros más tendentes a lo poético, pues, cuando dirige su expresión por estos caminos, es frecuente que acabe en la franca cursilería: "La carta no era de ellos; era de ella. Procedía de Barcelona. Era el amor que iba a visitarme a través de la distancia", (pág. 95); "le enviaba con fino ademán una rosa perfumada con el aliento de su boca, cuyos labios posáronse anhelantes sobre el terciopelo de sus finas hojas", (pág. 56). En resumen, lo que de verdad llama la atención y caracteriza de modo particular el poco depurado estilo de Tubau se halla en la ramplonería lírica y en una abusiva proclividad al error.

Bastante más allá de los límites de lo funcional se sitúa el habla narrativa que Francisco Hernández Mir proporciona a su narrador, cuyo discurso no sólo denota una indudable procedencia periodística, patente en el muy extendido uso de las formas de subjuntivo en vez de las de pluscuamperfecto de subjuntivo para indicar el pasado remoto, sino que además hay que encuadrarlo dentro del más estricto coloquialismo. Sus páginas aparecen repletas de frases hechas, de todo tipo de términos y locuciones propias del discurso repetido que reducen la expresividad a mínimos y, lo que es más grave desde un enfoque comunicativo, restan credibilidad al regeneracionista mensaje que se intenta transmitir, pues encauzan el relato hacia un tono de chusquedad que lo aparta de cualquier interpretación seria. Sirvan los siguientes como mero ejemplo de su estilo más representativo: "Salir arreando para la cabeza del partido", (pág. 13); "fue la clásica pedrada en ojo de boticario", (pág. 13); "los muchachos habían decidido poner buena cara al mal tiempo", (pág. 30); "poner el batallón, en un santiamén, en condiciones de afrontar la guerra", (pág. 52); "¡si ése era el comienzo, habría que echarse en remojo para el final!", (pág. 53); "despedirse de él por siempre jamás amén", (pág. 68); "fue cosa vista y no vista", (pág. 118); "¡mano de santo fue!", (pág. 169). No faltan tampoco algunos errores sintácticos en su relato, debidos las más de las veces a un descuidado uso de las preposiciones: "en la fecha siguiente a la en que se hubiera realizado", (pág. 58); "para que se contagiaran en dolencias terribles", (pág. 144). Deficiencias que en algún momento caen en el más deplorable vulgarismo: "el soldado, al que se acumuló en grupos de a seis en tiendas de las llamadas individuales", (pág. 70). Y se hace difícil encontrar nada que sirva de contrapeso a tan lastimoso empleo del lenguaje, dado que en las muy contadas ocasiones en que pretende esbozar alguna fórmula algo más expresiva, sus metáforas resultan del todo manoseadas, además de reiteradas dentro del texto (cual sucede, por ejemplo, con sus varias alusiones a los "naúfragos", "naufragios" y otros vocablos relacionados con el mar y la navegación), cuando no denotativas de un irreparable mal gusto: "Han pasado una esponja por el encerado de sus historiales", (pág. 167). En consecuencia,

bien puede decirse que el hundimiento -término que resultaría muy de su gusto- de Hernández Mir a la hora de elaborar una prosa artística para La tragedia de un cuota fue completo.

También un tanto inclasificable resulta la prosa de Cristobal de Castro en los hombres de hierro, cuyo rasgo más destacado viene dado por la ya mencionada reproducción fonética abusiva que caracteriza el habla de sus personajes. Habla que no sólo se circunscribe a usos dialectales andaluces, lugar donde se desarrolla la historia contada, sino que se entremezcla con todo tipo de vulgarismos sin localización definida e incluso con rasgos sin filiación dialectal alguna dentro de la lengua española:

"-(...) ¿Quedrás jaseme creer que tan espedío?

'-Espedío, no. Pero cuasi, cuasi. La custión es que ende mañana, se encargará de tó este laberinto... el niño Jelipe.

'-¿Qué dises? ¿Que mi Niño [la mayúscula es del original] se encarga de tó?

'-Su Niño dos té, si jeñora

(...)

'-Creatura o no creatura, se encarga. Ende mañana mesmo; eso es. ¿Le parece as té esta salfa de bolero? Ocho años y sinco meses, día por día yevo de aperaor de la casa (...)" (Páginas 6-7).

Vulgarismos de los que, ya sin justificación alguna, llega a contagiarse el discurso del narrador: "(...) en diciendo que por allí, por allí tenfa que ser", (pág. 8). Tales formas de dicción, próximas a un chusco coloquialismo sainetesco, impregnan toda la narración y se elevan a categoría de registro casi único.

Por último, hay que referirse a aquellos relatos que se apartan de casi todo lo visto hasta ahora porque, en líneas generales, ni participan de los artificiosos y envejecidos ornamentos de los primeros ni caen en el desvaimiento o la carencia de exigencia de los segundos. Son textos preocupados con el uso del idioma, donde el habla narrativa adquiere una impronta personal, sea ésta la que sea, a menudo en íntima fusión con el contenido. Textos, en definitiva, en los que con toda justeza se puede decir que late una indiscutible voluntad de

creación poética. Tales características pueden apreciarse en el breve cuento de Gabriel Alomar, Los últimos días de Ben-Kaddor, cuyas muy reducidas dimensiones -escasas cinco páginas con letra de amplio formato- resultan suficientes para revelar buenas maneras en una prosa dotada de un notable aliento poético, que nace de la total sencillez y del contenido lirismo que se desprende del habla de los dos personajes. Rasgos que, en acertada consonancia con los sentimientos de ambos seres, transmiten con expresividad y justeza el dolor íntimo del hombre culto y sensible ante la guerra, por una parte, y por otra, toda la atmósfera de beatífica paz que se respira en una aldea marroquí víctima de la brutalidad ajena.

También la sencillez léxica y el lirismo constituyen las características más sobresalientes en el estilo de Díaz Fernández, tanto en su cuento Herida de guerra como en El blocao. Sus virtudes como escritor y las elevadas cotas de expresividad que alcanza ya han sido ponderadas con absoluta unanimidad por la crítica. Así, por ejemplo, Eugenio de Nora, refiriéndose a este libro, dice: "Es de justicia afirmar (...) que se trata de un gran prosista, dueño de un idioma vivo, concentrado, de fina y honda raíz popular, natural y depurado (...), asombrosamente expresivo, garboso, sugerente y enérgico al mismo tiempo."<sup>470</sup> López de Abiada, apunta algunos de los rasgos que, a mi manera de ver, resultan fundamentales a la hora de entender la concepción que de la lengua literaria tenía el narrador salmantino: "(...) una lengua clara y sencilla -y precisa al mismo tiempo-, exenta de todo ringorrango u ornamento estilístico superfluo que impida o dificulte la captación del mensaje."<sup>471</sup> En El blocao no escasean las imágenes, abundan las metáforas totales y está plagado de comparaciones metafóricas, en un número mucho mayor del que, por ejemplo, puede verse en cualquier libro de algunos amanerados narradores a los que antes me he referido, sin embargo, es raro que alguno de estos recursos atraiga demasiado la atención del lector y mucho menos que retarde o enturbie su lectura. De hecho, si no reparamos demasiado en las características de su prosa, podemos terminar el libro sin haber advertido la mayor parte de estos artificios de la escritura. Eso sí, en todo momento habremos tenido la sensación de estar ante un texto dotado de una gran belleza. La clave hay que buscarla en que los recursos



literarios no cumplen una misión ornamental, como señala López de Abiada, ni se antojan mero virtuosismo o grandilocuencia en el decir. Bien al contrario, su empleo se ha depurado hasta conseguir una fluidez natural a partir de una cuidadosa selección y gradación del artificio. Aquí apenas puede hablarse de si la expresión se adecúa o no al contenido porque no es dable imaginar éste sin aquélla, ya que ambos se presentan indisolublemente unidos. No es que el lenguaje constituya un mero vehículo para codificar o dar una forma -una determinada, pero suceptible de cambiarse por otras sin alteraciones sustanciales- a un contenido mental o idea, sino que tal contenido carecería de existencia si se alterase ese uso lingüístico concreto; no habría mensaje alguno. Y no han de interpretarse estas palabras como una perogrullada dentro del terreno literario, esto es, como simple transcripción literal de la extendida teoría sobre la presunta inmutabilidad del texto artístico, aquella que postula que empleo de la lengua y mensaje forman una misma e indisoluble materia en esta particular forma comunicativa. Lo que sucede es que en múltiples ocasiones las imágenes, las metáforas y las comparaciones están tan enlazadas a las ideas que cualquier modificación desbarata el entramado comunicativo. Apreciación que, por otro lado, ya fue advertida por Rafael Marquina, un crítico de primera hora, momento en el cual estas particularidades de estilo tal vez pudieran valorarse con más justeza por las divergencias existentes con la narrativa contemporánea en la época:

"La imagen no es aquí cáscara envolvente. No, ¡cuidado!, es la propia almendra, blanca, sabrosa, a la que a veces hay que llegar mordiendo."<sup>472</sup>

Esto permite diferenciar con claridad lo que, a mi juicio, son logros mayores de Dfáz Fernández y lo que no pasa de mero juego léxico o expresión ocurrente pero prescindible, que también de éstas hay. Por ejemplo, en el capítulo "El blocao" dice:

" (...) ya era raro oír allí dentro el cohete de una risa", (pág. 13)

Expresión que no va más allá de la simple ocurrencia, del vocablo oportuno, si se quiere, pero adorno al fin, y como tal prescindible o modificable sin provocar con ello grave alteración del contenido. Sin embargo, en ese mismo capítulo, la joven marroquí que ha

perturbado el ánimo del narrador, es presentada de la siguiente manera en el episodio que da pie al intento de asalto al blocao español por parte de los enemigos:

"Salí al recinto. Aixa estaba allí, tras los alambres, sonriente, con su canasta en la mano (...)/ Le vi un gesto, entre desolado y humilde, que me enterneció. Y sentí como nunca un urgente deseo de mujer, una oscura y voluptuosa desazón. *La figura blanca de Aixa estaba como suspendida entre las últimas luces de la tarde y las primeras sombras de la noche* [el subrayado es mío]. Abrí la alambrada." (Pág. 26)

En este fragmento, el estilo discurre dentro de un registro del todo funcional hasta llegar a la imagen, la zona que he subrayado, pero el empleo de ese recurso no responde a feliz ocurrencia ni a ornamento supérfluo, sino que transmite la sensación que experimenta el narrador y que le empuja a franquear el paso a los enemigos sin reparar en lo que hace. Esa especie de embriaguez erótica de Carlos Arnedo se transmitió mediante la imagen subrayada, que si se suprimiese o se reemplazase por otro procedimiento lingüístico no podría dar cuenta o se perdería la mayor parte de lo inmeditado que hay en ese sentimiento, de lo inconcreto que sugiere el recurso expresivo que le da forma.

De ahí que el mismo López de Abiada proclame la claridad y sencillez pero reconociendo que ello se logra "sin que su prosa narrativa sea excesivamente sobria"<sup>473</sup>. Desde luego que la sobriedad, al menos entendida como ausencia de fórmulas propias de la lengua literaria, no entra entre los presupuestos estilísticos de Díaz Fernández, lo que, por otro lado, habrían ido en contra de sus propios postulados teóricos sobre lo que había de ser la literatura:

"La auténtica vanguardia será aquella que dé una obra construida con todos los elementos modernos -síntesis, metáfora, antirretoricismo- y organice en producción artística el drama contemporáneo de la conciencia universal. No es la forma lo de menos: en eso estamos conformes con los neoclasicistas de la hora. El estilo literario debe ir de acuerdo con las formas vitales que constituyen la órbita social donde nos movemos. El progreso de la expresión artística constituye un valor positivo de nuestro tiempo (...) Pero, por debajo de todo eso, pasión, sinceridad, rebeldía y esfuerzo."<sup>474</sup>

También hay que estimar Notas marruecas de un soldado como obra escrita con una prosa cuidada, en cuyo perfil destacan la sencillez sintáctica y el lirismo que emana. Hay una preferencia por el periodo breve, por la simplicidad oracional, por el punto frente a la coma como más frecuente pauta organizadora del discurso, mediante el cual se van yuxtaponiendo elementos, se van acumulando impresiones para conformar un todo. Como si la realidad fuera captándose poco a poco, a ráfagas, precediendo el análisis a la síntesis. Véase, por ejemplo, cómo traza la semblanza de una pequeña población, de Río Martín:

"(...) Casas blancas, limpias, bien hechas, de estilo indígena, con azoteas, donde unas moras ven atardecer inmóviles y divinamente decorativas. Calles rectas, tiradas a cordel. Cantinas con soldados que beben y juegan. La iglesia, pequeñita, con su jardincillo. La escuela -rodeada también de árboles- encalada y elegante. Un puerto o aduana, con vagones sueltos, quietos en los raíles. El pitido de una maquinilla de vapor. Docks con cajas de azúcar, sacos de paja y patatas. Y una playa solitaria (...) De vez en cuando, de alguna casa, sale un canto andaluz. Y alguna muchacha morena, bonita, con un geranio en el pelo." ("Río Martín", pág. 63).

Técnica de perfecto acomodo para un libro como éste, de eminente carácter descriptivo, y que, además, permite ir dando cabida a todo tipo de estímulos sensoriales, pues el mundo al que da forma Giménez Caballero no es sólo producto de la visión, sino que en él participan la casi totalidad de los sentidos, razón por la cual alguna que otra vez desliza sonidos onomatopéyicos que acercan el ruido ambiente al lector. El siguiente fragmento, por ejemplo, ilustra este gusto por la representación polisensorial:

"¡Campanas del alba, misas de primeras luces! Por las calles en silencio, el cielo azul tenue, el aire frío y agudamente oloroso, marchará una beata enlutada, lentamente." ("Diana", pág. 14).

No se trata, por tanto, de un descriptivismo funcional o aséptico, sino permeable a las emociones y sentimientos del narrador, que, nacidos a instancia de los estímulos externos, terminan aportando una visión personal -que no desvirtuada- de paisajes, tipos y ambientes

marroqufes. Buena prueba de este subjetivismo nos la aporta un abundante empleo de las formas de diminutivo, que, las más de las veces, denotan ternura, y ya con menos frecuencia se utilizan como elemento de escarnio o ironía. Enfoque éste muy destacado en el texto y que también refuerza la propia conciencia del narrador en lo contado y, por supuesto, en lo descrito. De ahí que buena parte del texto rezume añoranza y melancolía, que no proviene tanto del mundo contemplado como del ánimo del contemplador:

"Noche polvorienta de verano, lleno el cielo negro, inmenso y transparente, de estrellas. Noche de verano aquí en la Plaza de España (...)/ Está sonando el organillo que en esta noche estival, fuerte, me atrae más que de costumbre. ¡Qué bien suena, qué admirable organillo el de esta noche! Sí, admirable organillo, cantor de esta tristeza polvorienta, con tus sonos turbios y ardientes (...) Con tus piezas se me abre un murmullo de evocaciones de allá de España. Pasodobles que huelen a toros (...) Chotis de merendero (...) Jotas bárbaras y ágiles (...)/ Tú, organillo, eres la melancolía de los crepúsculos madrileños paseando por las afueras, cuando van apareciendo las primeras estrellas (...)" ("Noche de organillo", pp. 123-124).

En este sentido sí que se perciben las resonancias modernistas de las que habla Miguel Angel Hernando<sup>475</sup>, pero de un modernismo espiritual, atento a recoger el sentimiento -cercano al de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez- y no preocupado por la apariencia lujosa y la altisonancia verborrérica que le dieron de los más superficiales epígonos de Rubén Darío. Esto no sólo se hace presente en lo sensorial, sino en ese cierto gusto por lo triste, por los espacios solitarios, por las sensaciones proclives a la melancolía, como las que proporcionan los cielos violáceos en esas horas del atardecer que, a juzgar por el elevado número de veces que las menciona<sup>476</sup>, tan queridas parecen ser para el autor. Aunque todo lo anterior constituya el perfil estilístico más destacado de las Notas marruecas, no se agotan ahí los rasgos que caracterizan su prosa, donde también se perciben ecos y formas de la tradición clásica, que en el plano sintáctico se dejan ver en un esporádico empleo de anástrofes y de los aún más abundantes paralelismos esparcidos por el texto. Incluso hay ocasión en que Giménez

Caballero remeda algunas pretéritas fórmulas de dicción usadas por poetas clásicos para establecer un paralelismo irónico entre las pasadas glorias guerreras españolas y las penurias presentes. Veáse, por ejemplo, el comienzo de los siguientes párrafos, coincidente en tiempo y modo verbal con el inicio de algunos versos quevedescos y gongorinos:

"Quédense para viejos tiempos y famosas luchas los grandes y embriagadores botines, la soldadesca irrumpiendo en las ciudades poseídas a sangre y fuego, violando vírgenes degollando inocentes y arrebatando tesoros en los palacios destruidos por las llamaradas.

'Quédese también para esos guerreros el talar las fértiles campiñas, donde el enemigo esperaba el pan y el fruto, arrasando cosechas y arrancando arboledas seculares.

'Los soldaditos españoles en Marruecos se conforman con unos cuantos higos que birlan al Mohamed durante la siesta (...)", ("Cogiendo higos", pág. 16).

Por último, hay que señalar que Notas marruecas de un soldado paga también su tributo a la modernidad propia de su época, y lo hace dando cabida en su léxico a un mediano número de extranjerismos, voces procedentes con preferencia del francés y del inglés, no siempre imprescindibles ni justificables, pero que, en cualquier caso, no malbaratan los restantes aciertos de una prosa que deja constancia de su notable elaboración y de una amplia expresividad.

Si cabe hablar de una voz personal y diferenciada de todas las demás dentro de estos relatos de nuevo hay que referirse a Ramón J. Sender en Imán, cuyas particularidades expresivas ni se habían visto antes ni hallan pareja continuidad posterior en texto alguno sobre la contienda. Queda fuera del interés de estas páginas realizar un minucioso estudio de las particularidades estilísticas de esta novela. En primer lugar por no detenerme mucho en una cuestión -aunque importante- puntual dentro de lo que pretende ser un panorama de conjunto acerca de toda una novelística. En segundo lugar por una razón de mucho más peso, y es que tanto la figura literaria de Sender en general como la obra Imán en particular han recibido una amplia atención por parte de la crítica, que en el caso del libro ha llegado a diseccionarlo en

todas sus facetas, incluyendo el uso de la lengua narrativa, aspecto sobre el que ya existen magníficos y muy detallados estudios a los que remitiré en mi somera descripción sobre este asunto.

Uno de los rasgos que, a mi entender, resultan más definidores de su estilo son los efectos visuales. El poder de la representación física, en este caso elaborada con palabras pero con toda su carga de sugerencia, a la cual Sender confía la transmisión de buena parte de su mensaje. Recurso del que ya dejó constancia Rafael Bosch:

"Finalmente, el elemento decisivo del carácter poético de la novela es el valor prevaleciente de la imagen sobre toda explicación. La imagen artística es el elemento básico expresivo y hasta las reflexiones sociales y metafísicas se nos presentan en forma de imágenes. Se trata más especialmente de imágenes cuya urdimbre esencial se nos presenta como un entretrejimiento de las fuentes más diversas. Aquí figura ante todo la característica polivalencia de los sentidos de la poesía contemporánea, que crea impresiones de una fuerza arrebatadora en esta novela: 'La luz grita y empuja'. O por ejemplo: 'Truenos largos, opacos, llegan desde la lejanía indefinible'. 'Ladran perros en el corazón de la noche, sobre la llanura desolada'. Pero quizá lo más característico de la polivalencia en imágenes es el empleo de nociones materiales para hacernos ver las situaciones espirituales: 'La fiebre golpea en sus sienes y va volviendo a sentir dentro del cráneo un zumbido de hilos de telégrafo...'. 'Se oscurece el pensamiento y el ánimo; se ahoga uno en esa hendedura y el cerco de imposibles de allá fuera se ha solidificado en las vertientes grises escarpadas y duele ya como un vendaje de acero sobre el corazón".<sup>477</sup>

Utiliza Bosch el término "imagen", rígido en exceso por el ya establecido sentido que de manera habitual y tradicional se le ha venido dando dentro de la lengua poética, y luego matiza diferentes empleos para el recurso, lo cual puede dar origen a una controversia de la que me ocuparé en breve. Para notar esos modos de expresión estimo más adecuado hablar de efectos visuales, primero porque tal denominación queda a salvo de cualquier prejuicio o

malentendido que pudiera derivarse de su identificación con un recurso de lenguaje ya codificado, y en segundo lugar porque su mayor extensión semántica se adecúa con más precisión para describir los fenómenos de esta índole que presenta Imán, los cuales desbordan el concepto retórico de imagen.

A lo que se ve, esto ya fue detectado con certera intuición por Bosch en el mencionado artículo, pues en abundantes ocasiones se refiere a la importancia de la imagen, de las visiones y hasta de lo visual, además son múltiples los ejemplos de los que se va sirviendo para ilustrar esta cuestión, sin embargo, cuando llega al párrafo donde expone sus conclusiones, el reproducido más arriba, surge el problema, dado que sus apreciaciones quedan constreñidas, ya que apunta sólo dos usos diferenciados para este recurso, lo que parece insuficiente para explicarlo en toda su amplitud. Francisco Carrasquer, por su parte, aún declarando estar de acuerdo con la importancia que cobra la imagen dentro del estilo de la novela, sale al paso de las opiniones del anterior comentarista y refuta, por carente de sentido, el segundo empleo que aquél le atribuye al recurso, es decir, para este analista el tratamiento de la imagen en el texto responde a un único planteamiento poético<sup>478</sup>. Desde mi punto de vista, y sin ánimo de entrar en polémica alguna con tan admirados y reputados críticos, estimo que esta discrepancia está motivada por un malentendido. O bien Carrasquer no ha llegado a captar en su justo sentido las apreciaciones de Bosch, o bien éste no ha conseguido explicarse en la forma más oportuna o no ha utilizado los ejemplos más adecuados, que tal vez sea lo más probable, teniendo en cuenta que de entre sus atinadas intuiciones sobre los varios valores atribuibles a lo visual en la novela, según parece desprende de su artículo, sólo llega a formalizar dos en su síntesis final. En cualquier caso, sea cual sea el motivo que ha dado pie a esta controversia, creo que si Bosch peca más se debe a quedarse corto -al apuntar sólo dos usos- que a excederse y encontrar matices donde no los hay.

Sender trasciende el tradicional concepto de imagen en el empleo que da a los recursos visuales. Les confiere más amplios y variados valores hasta convertirlos en elementos

vertebradores de su prosa en el relato. Motivo por el que estos efectos visuales adquieren una multifuncionalidad en el texto, denominación que no ha de interpretarse como equivalente a la polivalencia mencionada por el citado comentarista, ya que él parece referirse a la transmisión de impresiones perceptibles por distintos sentidos corporales y no a los diferentes empleos de lo transmitido por la visión.

Dentro de estas diferentes aplicaciones de lo visual, puede distinguirse un primer uso, no establecido por criterios jerárquicos sino como mero orden expositivo, que sirve para ofrecer una representación icónica de los acontecimientos que el narrador está refiriendo. Tal puede verse en casos como: "Viance no pudo olvidar en mucho tiempo la silueta del cadáver, proyectada contra el muro de adobes por la llama incierta del candil", (pág. 45); "los postes telefónicos encaperuzados con el charol de los cuervos", (pág. 136); "Al cabo que se acerca le han florecido de pronto en el pecho cuatro condecoraciones rojas (...) Son cuatro tiros de ametralladora simétricamente colocados", (pág. 258). Se podrá argumentar que este empleo es algo común a todo relato, es decir, característica inherente al propio género narrativo. En efecto, así hay que entenderlo, pues todo relato pretende crear su particular universo material o físico. La diferencia radica en el procedimiento seguido para conferirle corporeidad a ese mundo imaginario. En múltiples ocasiones, algunas de las cuales ilustran los anteriores ejemplos, la transmisión del mensaje en Imán no se confía a explicaciones verbales que puedan sugerir representaciones más o menos precisas, pero casi siempre aleatorias dependiendo de cada lector, de los sucesos que está contando, como suele ser habitual en otros relatos, sino que se ofrece una visualización bien concreta, una representación física del todo acabada para que la imaginación del receptor no tenga que añadir nada a la ficticia recreación, tan sólo captarla tal y como ya se la ofrece el texto. Buena prueba de ello es que los hechos relatados en las tres citas textuales anteriores podrían parafrasearse suprimiendo el efecto visual mediante explicaciones verbales -en la primera, por ejemplo, podría decirse que Viance no pudo olvidar en mucho tiempo la impresión causada por la muerte, o por el cadáver de su madre; mientras que en la tercera, la paráfrasis resultaría aún más sencilla,



bastaría con decir que el cabo sangraba por el pecho debido a las heridas que le habían producido los impactos de las balas- y el contenido no resultaría afectado, vendría a transmitir poco más o menos el mismo, tan sólo cambiaría la expresión y, he aquí lo fundamental, la recepción por parte del lector. Dar fisicidad o representación plástica a lo referido resulta habitual en las descripciones, suele ser ya menos frecuente en la estricta narración de sucesos, pero aún resulta más insólito hacerlo con la intensidad y repetición con que se presenta en *Imán*, donde en abundantísimas ocasiones lo visual toma preferencia sobre la exposición verbal para transmitir los hechos. Tal uso, aunque responda a un mismo planteamiento de fondo, poco o apenas nada tiene que ver con el tradicional empleo de la imagen ni con el valor que dentro de la lengua literaria se viene atribuyendo al término, asociado por lo común a un dotar de representación a aquello que no suele tenerla<sup>479</sup>, por lo que tal modo expresivo no considero que en puridad pueda etiquetarse como imagen. Más bien se trata de una técnica narrativa, de un modo propio de contar, el cual al enfocarlo desde la perspectiva del lenguaje aparenta guardar cierta similitud con el conocido recurso poético, a pesar de sus diferencias genéticas. Mediante este procedimiento no sólo consigue fijar determinados aspectos de la fábula de forma muy concreta en la mente del lector, sino que también aproxima la percepción de éste a las impresiones y sensaciones que tal o cual experiencia deja en los personajes y narradores. De tal modo, en la primera cita, "la silueta del cadáver, proyectada contra el muro de adobes por la llama incierta del candil" reproduce el exacto recuerdo que Viance guarda del fallecimiento de su madre. En la tercera, por seguir desarrollando los dos mismos ejemplos de la vez anterior, "las cuatro condecoraciones rojas" que al cabo le han aparecido en el pecho transmiten la inmediata asociación mental que Antonio -el narrador en ese momento- realiza ante la impresión que deja en su retina el herido. Recurso de filiación realista, diríase incluso hiperrealista, bajo el que subyace una voluntad por transmitir lo contado con la máxima fidelidad posible. Fidelidad cuyo referente no se encuentra en la realidad extranovelesca -no se trata del desvirtuado concepto de realismo que habla de captar los hechos como si fueran recogidos por un espejo o por una cámara fotográfica situados al

borde del camino- sino en la propia ficción, en una adecuación lo más exacta posible entre las impresiones captadas por el personaje y la manera de transmitir las, la forma en que han de quedar grabadas en el lector. Algo que parece quedar cerca de lo comentado por Mary Vázquez:

"Images evoke phenomena only partially apprehended, set within chaos and unlinked to any sense-conferring scheme (...) Such images of subjectively-judged unreally abound. As Viance fleeing, walks towards Dar Dríus, a 'fast, unsteady, ghostlike' car approaches. Clouds lend a 'lunar lividness' to the light. Landscapes, too, are frequently described as having a lunar quality, and the lightning during the brief storm is 'spectral light'"<sup>480</sup>.

Las extremadas visiones que señala la comentarista no reflejan sino las percepciones de Viance: su modo de captar, interpretar y sentir el universo circundante.

Un segundo empleo de estos efectos visuales, emparentado con el anterior por su valor de representación material de sucesos narrados pero con ligeras diferencias en cuanto a la organización del discurso, es aquel que se utiliza para sintetizar mediante una imagen acontecimientos que ha ido contando con inmediata anterioridad. Sobre la capacidad de síntesis que el escritor aragonés muestra en la prosa de este relato no hace falta decir gran cosa, pues los ejemplos abundan en el texto y además ya ha sido señalada por amplios sectores de la crítica. Carrasquer lo considera, junto con la imagen, el otro elemento más representativo del estilo de *Imán*: "La primera frase de este comentario nos la hacemos completamente nuestra [se refiere a la antes reproducida opinión de Bosch sobre la importancia de la imagen], coincidiendo con el poder sintético del estilo descriptivo de Sender."<sup>481</sup> Este poder sintético, a mi entender, no se circunscribe sólo a los breves pasajes descriptivos, sino que de él participa la totalidad del habla narrativa, y uno de los modos en que se formaliza -aunque no el único- es la imagen, tal y como puede verse en el siguiente fragmento:

"Luego llegan los primeros camiones de un convoy de bajas. Como la tarde va de vencida y no les dará tiempo para llegar a la plaza, los autobuses harán noche aquí (...)/ Huele a gasa fenicada. Guerreras desgarradas y sangre en la nieve de los vendajes. Aquél blasfema al ladear la camilla, y éste, que lleva un 'tiro de suerte', ríe al pasar y guiña un ojo desde la camilla: 'A la plaza y dos meses de permiso en España'. En la baca del autobús se apilan los cadáveres, mal cubiertos con una lona impermeable. Oficiales, casi niños, y soldados. *Sangre roja en menudos arroyuelos, ventanillas abajo* [con el subrayado indico donde se aprecia el recurso al que me estoy refiriendo]." (Pág. 11)

Tras haber ido refiriendo el episodio de la llegada de los heridos y muertos en combate, lo concluye en la última oración con una materialización visual que en sí misma encierra toda la tragedia de lo sucedido. Además, como en el uso anterior, con ella reproduce la percepción del personaje narrador, y a la vez se convierte en la impresión que del hecho debe retener el lector. Para darse cuenta del efecto buscado basta fijarse en que para conseguirlo no duda en utilizar un epíteto redundante con su sustantivo, "roja", en una narración poco proclive a la adjetivación de ningún tipo.

Otras veces esta síntesis de un episodio se produce por un procedimiento similar, pero dando prioridad a lo perceptible por un sentido corporal distinto a la vista, puede ser, por ejemplo, el oído, como en: "Lejos suena un cornetín de epopeya con dejo triste, con cierta melancolía de granadinas", (pág. 128). Palabras con las que concluye la acción bélica en torno a la defensa española de Annual y las posiciones colindantes, una vez que el propio asentamiento de Annual, el que servía de referencia a los demás, ya ha caído en poder de los rifeños y comienza la generalizada desbandada de las tropas. Como en el caso en que la síntesis se producía por un recurso visual, también aquí se aprecia un refuerzo léxico, procedente de la antítesis entre "epopeya", por un lado, y "dejo triste" y "melancolía", por el contrario.

El tercer uso de los recursos visuales resulta ya mucho más próximo al tradicional concepto de imagen tal y como se entiende en la lengua poética. Se utiliza para dotar de representación física a sensaciones que carecen de ella. Dentro de este empleo pueden distinguirse a su vez dos modalidades diferentes. Una primera, más común en la prosa narrativa en general y por tanto con menos peso dentro del particular estilo de Imán, en la que da materialización visual a una impresión percibida por el personaje narrador pero externa a él, es decir, que queda en el entorno ambiental: "El aire se desgarrar en violentos jirones", (pág. 118); "el aire se quiebra en descargas como si fuera de vidrio", (pág. 260). Ambos ejemplos guardan una absoluta similitud dado que los dos reproducen el efecto de los disparos durante el fragor del combate. Si he reproducido ambas citas, ello no se debe a que el efecto visual sea distinto en uno que en otro caso, sino a que en rigor retórico la imagen sólo se produce en el primer fragmento, ya que el segundo no pasaría de comparación. Tal distinción, en cualquier caso, resulta de escasa entidad, pues lo de verdad importante consiste en notar como Sender echa mano de nuevo a sus muy queridos recursos visuales para un uso diferente a los vistos antes, aunque comparta con aquéllos una misma voluntad de fidedigna transmisión de impresiones y sensaciones.

De mayor peso parece la segunda variante de este mismo empleo, tanto porque es una de las constantes definidoras del particular estilo de la novela como porque en su expresión utiliza fórmulas verbales muy originales, del todo apartadas de las bastante convencionales que han podido verse en los inmediatos ejemplos anteriores. En esencia difiere poco del otro empleo, ya que también trata de dar plasticidad a algo que carece de entidad física, sin embargo, en este caso alude a sensaciones internas del personaje narrador, esto es, transcribe sus propias emociones. Un uso que se aproxima con casi total exactitud a lo que Bosch denomina en su cita "el empleo de nociones materiales para hacernos ver las situaciones espirituales"<sup>482</sup>, aquello que en parte le rectificaba Carrasquer<sup>483</sup>.

Ya comentaba antes que a mi manera de ver el problema radicaba en los términos explicativos o en los poco adecuados ejemplos que para ilustrarlo utilizaba el primer crítico.

En efecto, hablar de "situaciones espirituales" resulta un tanto vago, como le refuta Carrasquer, y, además, inexacto, dado que lo habitual es que se refiera a sensaciones físicas o como mucho psicosomáticas. Por otro lado, la primera cita de la que se sirve es del todo inadecuada - la fiebre o sus efectos no tiene relación alguna con el espíritu- y la segunda da cuenta de la opresión que experimenta ante un paisaje de sofocante estrechez que lo rodea, sensación que con rigor tampoco puede atribuirse a lo espiritual. Claro que tan inadecuado es relacionarlo con el espíritu como llegar a colegir de ahí que experimenta dolor en el corazón, cual si estuviera padeciendo algún tipo de transitoria afección cardíaca, como -acaso influenciado por lo que el personaje ha declarado sentir dos líneas antes: "se ahoga"- parece que quiere Carrasquer, cuando asevera: "Ese 'cerco de *imposibles* [este y el siguiente subrayado son de este crítico] de allá fuera' le oprime el ánimo y lo natural de la opresión es el dolor; luego le duele el corazón como si ese cerco 'solidificado en las vertientes grises escarpadas' se lo apretara igual que 'un *vendaje de acero*'"<sup>484</sup>. Expresión que no creo posible interpretar como falta de aire en los pulmones sino como dificultad para ordenar el pensamiento, que además son las palabras inmediatas en el texto, y que por tanto tan sólo traduce a una imagen de fuerte impacto la sensación anímica del personaje, como *mutatis mutandis* reconoce el propio Carrasquer, pero insisto en que de ella no se desprende ningún dolor de corazón ni de cualquier otro órgano corporal. Recurso idéntico al que utiliza en otras varias ocasiones: "La soledad del barranco es más profunda que toda soledad; huele; densifica el aire, le va ligando el corazón con bramantes, como una pelota", (pág. 126); "de vez en cuando parten del occipucio dos ráfagas luminosas y, cada una por un lado, dan la vuelta a los sesos, bajo el cráneo, para ir a reunirse en la frente sobre el arranque de la nariz", (pág. 125); "sobre el cuello le pesa un pie descarnado y una voz resuena contra la bóveda del cráneo: morir, morir, pasar a esa fría inercia de los muertos", (pág. 145). En todos estos casos tan vivas imágenes son recurso para trasladar al lector los sentimientos de Vianca: la soledad, en el primero, ilustrada mediante una serie de impresiones sensoriales, entre las cuales la visual adopta una fórmula casi idéntica a la utilizada para la opresión; la

desorientación, el no saber qué hacer, en el segundo; y el miedo del entorno que, unido a la lluvia que acaba de comenzar, lo aplasta contra la tierra donde se encuentra tumbado, en el tercer y último caso.

Bien puede decirse que lo sensorial en general y lo visual en particular, a tenor de su presencia en el texto, no es sólo importante recurso poético en Imán, sino que constituye la auténtica cimentación expresiva del relato.

Antes de concluir conviene reparar, aunque sea de pasada, en uno de los que pueden considerarse aspectos más llamativos del léxico: el desgarró de la locución, ese "realismo de lo horripilante", como lo ha denominado Marcelino Peñuelas<sup>485</sup>. Particularidad del habla narrativa que se orienta hacia la notación de acontecimientos en términos muy crudos y brutales, ligados, por cierto, múltiples veces a lo visual, bien a través de una imagen en sentido canónico o bien de un efecto no codificado de los que antes he señalado. No pocos comentaristas han querido ver, y estimo que sin faltarles razón, en tales usos lingüísticos un antecedente del denominado tremendismo, vocablo que comenzó a difundirse bastante años después, a raíz de la publicación de La familia de Pascual Duarte en 1942. Este término, de tan feliz trayectoria en el panorama novelístico español de posguerra, fue al parecer ocurrencia del crítico Rafael Vázquez Zamora y, aunque aplicado en origen a la novela de Cela, devino casi en etiqueta caracterizadora de cierto tipo de novelas que referían aspectos sórdidos de la conducta humana mediante fórmulas expresivas destempladas, broncas y contrarias a lo que de forma convencional se entiende por buen gusto. Palabra cuyo sentido exacto no ha llegado a quedar fijado, pues donde unos quisieron ver innovación del narrador gallego, otros sólo encontraron un habitual recurso de la ya trasnochada corriente naturalista, e incluso unos terceros retrasaron su origen hasta la picaresca. Y lo que a unos pareció notación realista, para otros era existencialista y hasta surrealista. En cualquier caso, tales divergencias quedan fuera de los intereses perseguidos en estas páginas, por lo que, una vez señalada la cuestión, convendrá dejar a un lado tan trágico vocablo y retornar al estilo de Sender.

Si en su totalidad Imán refiere un mundo terrible y cruel, en la parte que dedica a la larga huida en solitario de Vianca por el territorio que ha quedado en manos de los rifeños tras la derrota militar española alcanza dimensión de espantosa pesadilla, y es aquí sobre todo donde el relato da cabida a un buen número de truculencias expresivas en las que intenta hallar cauce adecuado para trasladar al lector todo el horror que circunda y atenaza al personaje. De hecho, este lenguaje denotativo de lo que son casi alucinaciones aparece entremezclado con la notación más realista. Otras veces ni siquiera cabe hablar de alucinación, sino de los perfiles que conforman la propia realidad ambiental, que así de terrorífica se muestra. Algunos ejemplos lo expresan con elocuencia:

"Los caballos están rabiosos, muerden y cocean, pero las sombras también muerden y te cogen bocaos en el cuello, en la tripa." (Pág. 144).

"(...) las siluetas rígidas de los jinetes, agrupados en un galope uniforme./ Mas descargas. Caen algunos; sus huecos se vuelven a ocupar y el galope arrastra a los heridos y los remata bajo la polvareda [se refiere en todo este fragmento a los escuadrones de Alcantara, que durante gran parte de la retirada española estuvieron dando cargas contra los rifeños]. Rostros secos, macilentos, con sombras duras de calavera bajo la greña (...) Las leyes biológicas fracasan contra estos iluminados, que al dormir el sueño mortal prolongan su vida en terrible pesadilla. Las sombras aúllan, gritan. Un estrépito infernal, sin apenas sonar un tiro, tiende sobre la noche su red de ruidos agudos, afilados. Las sombras trituran entre sus colmillos esqueletos vestidos de caquí, del azul de las chilabas y, de vez en cuando, al morder las cartucheras, estalla, con ruido soterrado, algún cartucho." (Pág. 146).

"Por primera vez siente la repugnancia de la muerte en el ovillo de intestinos que asoma entre las patas traseras, en los ojos del animal vaciados por los cuervos, y en los hocicos comidos por los chacales." (Pág. 155).

"De la avanzadilla surge un cohete. Esta falsa luna, casi cegadora, hace callar a los chacales, cubre con un sudario el paisaje muerto." (Pág. 35).

"Padre se echó a gritar: '¿Dios? ¿Pero esto lo hace Dios? ¿Dónde está, señor cura, dónde está Dios, que le voy a morder los sesos!" (Pág. 45)

En las dos primeras citas la expresión truculenta da cuenta del estado de casi alucinación que provoca en Vianca la realidad que le rodea, los excitación de los aterrorizados caballos y la extenuación que ha provocado en los soldados de caballería la obligación de dar una carga tras otra. No es otra cosa que la crueldad de aquel desastre filtrada a través de la conciencia del personaje o, por decirlo con palabras de Francisco Carrasquer, "una realidad subjetiva nutriéndose de la realidad objetiva."<sup>486</sup> Mientras que en los dos casos siguientes, la crudeza del léxico se hace mera notación de una pareja crudeza en las situaciones narradas, el estado en que ha quedado un caballo y la idea de muerte que se halla implícita en los artefactos bélicos, cuya utilización ahuyenta hasta a los animales. El último fragmento, tal vez el más cercano por la expresión y por el sentimiento que alberga al posterior tremendismo, es manifestación de la rabia e impotencia de un personaje que responde con un exabrupto a lo incontestable. Sin duda, podrían ponerse otros cuantos ejemplos pero poco más añadirían, pues bajo todas esas fórmulas locutivas no late sino una voluntad por reflejar con la máxima fidelidad posible la crudeza de las situaciones narradas. No cabe, por tanto, hablar de deliberada estética del feísmo ni de nada que se le parezca, sino de un efecto que nada tiene de gratuito y que ha de inscribirse en la misma línea de notación realista que los recursos visuales antes comentados.

Sí cabe añadir que todos estos procedimientos expresivos que se han ido repasando, y algunos otros en los que no me he detenido por muy sabidos o por haber sido ya reseñados con generosa amplitud por anteriores comentaristas, confieren a Imán un sentido poético nuevo y distinto a lo que viene siendo habitual, tanto dentro de la narrativa sobre la guerra de Marruecos como en el marco de la narrativa en general. Cuestión que ya fue apreciada por Rafael Bosch, en el artículo del que me he hecho eco en estas últimas páginas, y que puede



considerarse el lirismo de lo patético y de lo trágico, un hallar la poesía en lo que no suele tener nada de poético.

**ABRIR TOMO II**

