

LA GUERRA DE ÁFRICA EN *EL FULGOR DE ÁFRICA* DE UMBRAL Y SUS ANTECEDENTES NARRATIVOS EN GALDÓS Y SENDER

Abdelaal SALEH TAHA*

University of South Alabama / Universidad de Minia

RESUMEN: La guerra de África representa en la narrativa española una temática bastante amplia cuyo comienzo coincide con el del propio conflicto, pues se inicia en la segunda mitad del siglo XIX con Benito Pérez Galdós. Su aspecto crítico y antimilitarista tuvo grandes desarrollos a manos de una elite izquierdista de la que formaban parte Ramón J. Sender, José Díaz Fernández y Arturo Barea. Terminado el conflicto, Francisco Umbral retoma el tema en *El fulgor de África*, donde critica lo que él llama *el punto de vista nacional*, es decir, el favorable al colonialismo. Este artículo intenta explicar los motivos que pudieron llevar al novelista a escribir la obra sesenta y ocho años después de los hechos, así como las peculiaridades de su enfoque.

PALABRAS CLAVE: Guerra de África. Antimilitarismo. Francisco Umbral. Benito Pérez Galdós. Ramón J. Sender.

ABSTRACT: The Spanish-Moroccan war represents a fairly broad topic in Spanish narrative literature whose origin coincides with the outbreak of the conflict, starting in the second half of the 19th century with Benito Pérez Galdós. Its critical and antimilitarist aspect was developed extensively by the left-wing elite of which Ramón J. Sender, José Díaz Fernández and Arturo Brea formed part. Years after the conflict was over, Francisco Umbral took up the topic again in his work *El fulgor de África*, where he criticises what he calls *the national point of view*, i. e., that in favour of colonialism. This article tries to explain the reasons that led the novelist to write this work sixty-eight years after the events and examines the peculiarities of his approach.

KEYWORDS: Hispano-Moroccan War. Antimilitarism. Francisco Umbral. Benito Pérez Galdós. Ramón J. Sender.

RÉSUMÉ : La guerre d'Afrique représente dans la littérature narrative espagnole un thème suffisamment ample dont le début coïncide avec le conflit même, car Benito Pérez Galdós

* aalabdalal@yahoo.com

en sera l'initiateur dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Son aspect critique et antimilitariste a été largement développé par une élite de gauche à laquelle Ramón J. Sender, José Díaz Fernández et Arturo Barea appartenían. Au terme du conflit, Francisco Umbral reprend le thème dans *El fulgor de África*, où il critique ce qu'il dénomme *le point de vue national*, c'est-à-dire, celui qui est favorable au colonialisme. Cet article tente d'expliquer les raisons qui ont amené le romancier à écrire cette œuvre soixante-huit ans après les faits, de même que les particularités de son approche.

MOTS CLÉS : Guerre d'Afrique. Antimilitarisme. Francisco Umbral. Benito Pérez Galdós. Ramón J. Sender.

El fulgor de África se publicó en la penúltima década del siglo XX (1989).¹ Es decir, sesenta y ocho años después de los acontecimientos decisivos de la guerra de África, los de Annual. En ese período tuvieron lugar en España dos hechos relacionados con los militares y con esta guerra. El primero fue el golpe de Estado frustrado del 23 de febrero de 1981. El segundo fueron unas declaraciones de Gaddafi sobre el estatus de Ceuta y Melilla, en 1984, que revolcaron la escena política española. Estos hechos podrían constituir el contexto político-histórico de la obra y no deberían pasar desapercibidos a la hora de investigarla. *El fulgor* es una parte de un ciclo cuyas novelas han sido bautizadas por Fernando Lázaro Carreter con el nombre de *Episodios nacionales*, en clara conmemoración de los galdosianos.²

A la hora de hacer un trabajo de investigación sobre Francisco Umbral nos enfrentamos con un problema muy difícil, sobre todo para un investigador extranjero, achacable a la escasez de bibliografía. Juan Gracia Armendáriz comenta en su tesis doctoral que la obra literaria y ensayística de Umbral no ha recibido la atención que merece de los investigadores. Califica sus fuentes científicas como de carácter circunstancial. Son escasísimos los estudios profundos.³

En una fecha más reciente, 2010, el profesor Antonio Prieto aconsejó a Eduardo Martínez Rico que hiciera su tesis doctoral sobre la obra narrativa de Umbral, pues todavía no había sido suficientemente estudiada.⁴

El problema se convierte en infranqueable al tratar la obra en cuestión, pues esta novela tuvo poca fortuna. Después de ser publicada en 1989, sin ninguna introducción, estudio, prólogo o preámbulo, como es habitual en las buenas obras, no se ha vuelto a editar. Este dato es muy significativo, ya que en este caso esta novela representa un caso aparte entre las obras umbralianas, que casi siempre se editan muchas veces, como ocurrió con *El Giocondo*, *Mortal y Rosa*, *Las Ninfas*, *Los helechos*

¹ Umbral (1989). Todas nuestras citas proceden de esta única edición de *El fulgor de África*, a la que en adelante nos referiremos indicando entre paréntesis solo el número de la página o las páginas correspondientes.

² Martínez Rico (2002: 274).

³ Gracia Armendáriz (1995: 10).

⁴ Martínez Rico (2010-2011: 8).

arborescentes y *Las Señoritas de Aviñón*. En resumen, la bibliografía disponible se limita a unas tesis doctorales, la mencionada de Gracia Armendáriz y la de Mayoral Sánchez. Entre ellas la única fuente recomendable que se puede aprovechar de forma directa es el capítulo de la tesis de Martínez Rico que versa sobre la obra, aunque, debido a los objetivos de su trabajo, los aspectos tratados aquí quedaron fuera de su estudio. En esa misma tesis se observa de forma elocuente esta insuficiencia de fuentes. No figura en su bibliografía ningún libro o trabajo de investigación que trate de forma directa o indirecta la novela.

Por todo ello, creemos que una investigación sobre *El fulgor de África* tiene su justificación por su crítica a lo que Umbral llama *el punto de vista nacional*, es decir, el favorable al colonialismo.

Una cuestión importante que se impone es la de valorar cualitativa y cuantitativamente el puesto que ocupa el tema de África en la obra, ya que el primer juicio sobre la novela, en su misma portada, infravalora este aspecto al decir que «*El fulgor de África* [...] contiene un vasto retablo de episodios y personajes [...] de un núcleo familiar, retratados al hilo de la retaguardia de las guerras de África». Esta apreciación ha sido confirmada más tarde por Martínez Rico.

De ahí que este trabajo trate de responder a dos preguntas: ¿es verdad que el tema de África es secundario y constituye el trasfondo de la novela y no su tema principal? y ¿cómo lo expone Umbral? Hay que tener en cuenta, sobre todo, que en la década en la que se publicó la obra este tema había perdido actualidad y se había convertido en historia, y que en ella tuvo lugar el intento de golpe de Estado del 23F, llevado a cabo por un grupo de militares contra la democracia española recientemente establecida.

La metodología seguida se basa en dos partes: una teórica, que ofrece un resumen de las obras sobre la guerra de África que consideramos como auténticos antecedentes de la de Umbral, y otra aplicada, donde analizamos la obra en cuestión. Primero exponemos una visión general y a continuación nos concentramos en lo relativo al tema tratado: la guerra de África y la aportación de *El fulgor de África*. Hay que advertir que en muchos apartados recurrimos a destacar determinados términos o palabras, que resaltamos en negrita por interés del análisis que se realiza.

LOS ANTECEDENTES NARRATIVOS DEL TEMA DE LA GUERRA DE ÁFRICA

El tema marroquí en la novela española —según Antonio M. Carrasco González— tendrá más o menos importancia según las vicisitudes políticas, los avatares bélicos o el avance del colonialismo. De un desinterés casi absoluto, [...] pasando a una curiosidad, [...] más tarde [va hacia un] sentido histórico.⁵

⁵ Carrasco (2000: 17).

La exposición de este apartado de la historia literaria está fuera de los objetivos de nuestro trabajo; además, está disponible en las obras dedicadas a la historia de la literatura.⁶

No cabe duda de que, como hemos dicho antes, la justificación del estudio de esta obra es el hecho de que aborda el tema de la guerra de África con una visión de crítica o rechazo hacia el colonialismo. El anticolonialismo tuvo muchas formas en las novelas de las que hablamos aquí. Entre ellas destacan la adopción del punto de vista de los vencidos, el desmantelamiento o desarticulación de las bases ideológicas del colonialismo y una crítica hacia la actividad castrense y el papel de los ejércitos.

Lo que nos importa en este estudio es exponer la transformación que tiene lugar en la presentación narrativa del tema de la guerra de África a través de unas novelas de reconocido valor. Partiendo de este objetivo, pensamos que la lista de estas obras es muy larga, pero en ella destacan dos obras de gran envergadura: *Aita Tettauen*, de Benito Pérez Galdós, e *Imán*, de Ramón J. Sender. Cada una de ellas hace referencia a una etapa decisiva de la historia. La primera trata la guerra de 1860, mientras que la segunda aborda los acontecimientos de 1921, sobre todo los de Annual. También hay que mencionar otras dos obras imprescindibles: *El blocao*, de José Díaz Fernández, y *La ruta*, la segunda parte de la trilogía *La forja de un rebelde*, de Arturo Barea.

Es necesario resaltar que el contexto histórico en el que se publicaron las dos obras aludidas, la segunda mitad del siglo XIX y las tres primeras décadas del XX, coincide con el momento culminante de la actividad colonialista, pues comprendió su florecimiento y su eclipse. En España este asunto tuvo una relación directa con los militares, que fueron el blanco al que dispararon Galdós, Sender y Umbral. El afán de aquellos fue una de las causas decisivas de la incorporación de su país a ese proceso. Así lo explica Miguel Martín:

El afán de algunos militares españoles deseosos de provocar situaciones bélicas con las que adornar su hoja de servicios o trepar en el escalafón [...] llevaron a España a participar en esta moda violando la independencia y la unidad del estado marroquí.⁷

Esta circunstancia, el intento de los militares de influir en el destino de España, se repitió en el mismo período de la publicación de *El fulgor de África* con el golpe del 23F.

Aita Tettauen, de Benito Pérez Galdós

El mérito literario de *Aita Tettauen* es indiscutible. Carrasco señala que, aunque Galdós ha perdido el vigor narrativo de la primera serie de los *Episodios nacionales*,

⁶ Para una exposición más exhaustiva del panorama narrativo de la guerra de África, véase Carrasco (2000: 20), Santiáñez (en Sender, 2006: 16) y Jover (2002: 37).

⁷ Martín (1973: 33).

esta obra es superior a las demás de la serie. Por su parte, Juan Ignacio Ferreras la considera como «el episodio más novedoso de todas las series, lleno de contrastes». ⁸ En relación con su importancia en la presentación del tema marroquí, Francisco Márquez Villanueva ha subrayado su papel en el cambio que tuvo lugar en el discurso hispanoárabe. «Sus páginas —según él— habrán de contarse entre las primeras en romper con el clásico orientalismo saidiano». ⁹ Juan Goytisolo confirma esta aportación y afirma que esta obra es única en el contexto del discurso *anti-moro* de la literatura española. ¹⁰

A la hora de estudiar *Aita Tettauen* como antecedente narrativo de *El fulgor* hay que tener en cuenta algunas coincidencias. *Aita* fue escrita y publicada cuarenta y cinco años después del final de la guerra de África. Algo similar ocurrió con *El fulgor*, y la diferencia temporal es incluso mucho mayor: sesenta y ocho años. Ese período de diferencia dio a Galdós la oportunidad de ver los resultados de aquella guerra, que se ha calificado de «guerra muy grande para una paz muy chica». ¹¹ Otro punto de coincidencia entre las dos obras es el género narrativo. *Aita Tettauen*, según la crítica, es una novela histórica, con todas sus implicaciones temáticas y técnicas.

La gran novela histórica del siglo XIX —dice Márquez— no tiene [...] como objeto el estudio de los hechos, sino su proyección figurada sobre las vidas y sentimientos de seres atraídos al flujo de su incontenible devenir. ¹²

Como consecuencia de esta adscripción, el objetivo de Galdós no era recrear los sucesos de la guerra, sino exponer cómo pudieron afectar a hombres y mujeres de aquella época. ¹³

En su presentación del tema de la guerra de África, el novelista canario optó desde el principio por abordar la guerra de África desde el punto de vista de los vencidos, ¹⁴ y estaba decidido a dar una visión rectificadora de Marruecos y de su identidad islámica. ¹⁵ Aunque estaba al corriente de todo lo que podríamos llamar *tradición literaria de la guerra de África*, se interesó de forma especial por una obra concreta: el *Diario de un testigo de la guerra de África*, de Pedro Antonio de Alarcón. Galdós demostró ser consciente de lo que había planteado Alarcón en su *Diario* y advirtió la gravedad del hecho de adoptar la perspectiva nacional, pues ello había conducido a cierto racismo lingüístico. Como consecuencia, intentó subvertir el

⁸ Carrasco (2000: 29).

⁹ En Pérez Galdós (2004: 26).

¹⁰ Goytisolo (1982: 70).

¹¹ Alarcón (2005: XIX).

¹² En Pérez Galdós (2004: 12).

¹³ *Ibidem*, p. 13.

¹⁴ *Ibidem*, p. 31.

¹⁵ *Ibidem*, p. 23.

discurso, convirtió al propio Alarcón en un personaje de su novela, Perico, y lo criticó en un pasaje de suma importancia.¹⁶

Este factor, el de tener en cuenta el *Diario*, condicionó la actividad de Galdós y, según Márquez, lo obligó a moldear *Aita* como una respuesta a la obra de Alarcón.¹⁷ Para ello, el novelista manejó una traducción española de un manuscrito de un historiador musulmán y emprendió una visita a Marruecos con el fin de ver el espacio de su esperada obra, pero no pudo continuarla por causas meteorológicas.¹⁸

En su obra Galdós intentó rehabilitar la sociedad marroquí de dos maneras. La primera consiste en resucitar el personaje del renegado, pero con una novedad importantísima para el tema: su conversión al islam es sincera, y realiza su integración social por su propia voluntad.¹⁹ La segunda es la profusión de adjetivos y situaciones que restauran ese mundo en todos sus aspectos: el religioso, el social, etcétera. En este sentido, el interés de Galdós se concentró en dos puntos: destruir la consideración de los marroquíes como enemigos convirtiéndolos en hermanos²⁰ y presentar como auténticas causas de la guerra las profundas discrepancias entre los partidos políticos, el miedo a una potencial guerra civil, «gallear un poquito ante Europa»²¹ y «hacer una demostración de su poder militar».²² También refuta el carácter religioso del conflicto en un interrogante exclamativo de gran fuerza expresiva:

¿Al apóstol Santiago le tiene usted por verdadero general de españoles y matador de moros? ¿Dónde está el texto de Cristo en que se dijera a sus discípulos: «montad a caballo y cortadme cabezas de los hijos de Agar»?²³

Dado lo anterior, el protagonista manifiesta su rotundo rechazo a la guerra y su adherencia a la paz.²⁴

Imán, de Ramón J. Sender

La segunda obra que consideramos como un auténtico antecedente de *El fulgor* es *Imán*, del ilustre novelista Ramón J. Sender, que se publicó nueve años después del fin de los acontecimientos que cuenta.

¹⁶ Márquez en Pérez Galdós (2004: 31).

¹⁷ En Pérez Galdós (1979: 28).

¹⁸ Carrasco (2000: 31).

¹⁹ Márquez en Pérez Galdós (2004: 33).

²⁰ En Pérez Galdós (1979: 13).

²¹ *Ibidem*, p. 35.

²² Sáinz de Robles en Pérez Galdós (1963: 366).

²³ Alarcón (2005: x).

²⁴ Pérez Galdós (1979: 68).

Este libro tiene doble interés, primero por lo que constituyó su publicación para el tema de la guerra de África en su tiempo, y segundo por la producción literaria afín de su autor.²⁵

En relación con su mérito literario es preciso señalar que, a pesar de que tuvo una acogida aceptable por parte del público y la crítica, Francisco Carrasquer opina que fue menor de la que merece la obra, y la razón que aduce es que llegó muy tarde, nueve años después de los acontecimientos que cuenta. Para Marcelino C. Peñuelas «es una obra madura, densa y acabada», y una de las mejores del autor y de la narrativa española de este siglo.²⁶ Carlos Forcadell señala que es uno de los mejores relatos contra la guerra y contra el Ejército.²⁷

Cabe destacar que los investigadores más ilustres de la obra senderiana, como Patrick Collard, Francis Lough, Marcelino C. Peñuelas, Nil Santiáñez, Ángel Alcalá, Alejandro Gándara, Mohamed Abuelata o Antonio M. Carrasco, están de acuerdo en cuanto a su mérito narrativo y han realizado exhaustivos análisis al respecto. De forma específica nos interesa, en este sentido, resaltar una técnica que ha sido estudiada por Abuelata en relación con el tratamiento del tiempo, sobre todo en lo que se refiere a la analepsis homodiegética.²⁸ Esta técnica ha permitido al autor, a través de escenas y descripciones narrativas, poner de relieve aspectos que componen el mensaje global de la obra. Entre las escenas destacan, por ejemplo, la del viejo español (pp. 181-188)²⁹ y la del viejo árabe (pp. 256-258). Por eso Gándara señala como un logro de esta obra el que haya sido escrita con una admirable sabiduría, «pues en ningún momento se puede advertir una postura ideológica por parte del autor».³⁰

En cuanto a la importancia de *Imán* respecto a la temática de la guerra de África, Santiáñez comenta que «*Imán* supuso la primera expresión literaria de una nueva visión del conflicto marroquí» y añade que esta obra «reescribió de manera radical, tanto en términos políticos como literarios, esta tradición literaria nacional».³¹ Así, la novela efectuó un cambio radical en los discursos que justifican la guerra y propuso «un lenguaje alternativo para expresar la experiencia de la guerra».³²

25 Téngase en cuenta que Sender se interesó por este tema a lo largo de su vida. Su producción al respecto comenzó con diez artículos y una novela que escribió antes de hacer el servicio militar y continuó con dos cuentos y una novela, además de *Imán*, que aparecieron después. La última de esas novelas, *Cabrerizas Altas*, se publicó en 1965. La diferencia entre los escritos de un período y los de otro es la transformación ideológica del autor. Santiáñez (en Sender, 2006: 14-15).

26 Carrasquer (1970: LIX).

27 Forcadell (2004: 159).

28 Abuelata (1992: 20).

29 Todas las páginas mencionadas en este artículo, salvo indicación expresa, corresponden a Sender (1976).

30 En Sender (1996: 8).

31 *Ibidem*, pp. 15 y 16.

32 *Ibidem*, p. 54.

Los investigadores mencionados han considerado como tema principal de *Imán* la denuncia de la guerra³³ como forma de realización de proyectos imperialistas, colonialistas, militaristas y antibelicistas, con sus efectos inherentes, como la injusticia, el sufrimiento del soldado o su posterior alienación.³⁴

Por otro lado, la obra contiene la plasmación narrativa de un discurso ideológico sobre la guerra de Marruecos. Lough lo considera como el tercer nivel del discurso de la obra y lo valora como el más importante porque interpreta los acontecimientos y, por consiguiente, proporciona un medio para ayudar a comprenderlos. Collard es más preciso, al llamar la atención sobre la función de este nivel, que «subvierte la ideología y el lenguaje de las instituciones y de los grupos dominantes responsables, de un modo u otro, de la presencia de España en Marruecos».³⁵

Por nuestra parte, presentamos los aspectos más importantes de este discurso: primero, compensa la presentación anteriormente generalizada de un Marruecos retrasado con la exposición de una España precaria (pp. 65-74, 86, 98, 191, 197, 256 y 297); segundo, rehabilita a los marroquíes presentándolos como personas tratables que aceptan al otro, no son fanáticos y profesan una tolerancia religiosa espectacular (pp. 87, 99, 144, 160, 181, 184, 188, 183, 212, 230, 256-258 y 282); en tercer lugar, desmiente la misión civilizadora española en Marruecos (pp. 87, 247-250, 251, 252, 288 y 289); en cuarto, Sender aborda las bases ideológicas de la guerra y demuestra que son pura palabrería y que existen otras causas (pp. 164, 174, 176, 183 y 294); en quinto lugar, expone el sufrimiento del soldado. En este último punto es muy útil hacer referencia a la opinión de Santiáñez.³⁶

De lo anterior deducimos que *Imán* es más bien una reflexión sobre la guerra de África en su fase más desastrosa: el caso de Annual. El uso de esta anécdota ofreció al autor una oportunidad de hacer hincapié en el tema de África como proyecto político colonialista y operación militar. En este planteamiento, Sender hizo un estudio anatómico de la cuestión en cuanto a sus repercusiones humanas, sociales, políticas e ideológicas. Esta presentación convirtió la novela en un discurso narrativo anticolonialista y al mismo tiempo en una crítica social integral.

Recapitulando, *Aita Tettauen* e *Imán* son reflexiones sobre los hechos que narran, pues su publicación no coincide cronológicamente con esos acontecimientos. Galdós y Sender —sobre todo este— profesaban un claro rechazo y una actitud crítica hacia los militares como consecuencia de su responsabilidad en la situación

³³ Forcadell (2004: 160) nos ofrece una explicación de este gran interés de la novela por lo militar: «La novela está concebida en una circunstancia histórica muy concreta, la de los últimos meses de una dictadura militar y en el ambiente de un clima prerrevolucionario que veía en el ejército el principal obstáculo para el cambio político».

³⁴ Collard (1997: 208 y 213), Peñuelas (1971: 26, 36, 37, 44, 55, 68, 127 y 128), Carrasquer (en Sender, 1992: 18), Santiáñez (en Sender, 2006: 17 y 55), Alcalá (2004: 27 y 103), Gándara (en Sender, 1996: 10).

³⁵ Lough (2001: 41-42 y 52), Collard (1997: 208).

³⁶ En Sender (2006: 47).

política de su tiempo. Por lo tanto, estas dos novelas jugaron un importante papel en la evolución que sufrió el tema de la guerra de África, que resumimos de este modo: de una concepción justificadora de la guerra, motivada por una idea estereotipada de los marroquíes, una base religiosa y una presunta misión civilizadora, se pasó a una visión que criticaba el hecho mismo de la guerra, rehabilitaba a los marroquíes y desmentía esa misión.

EL FULGOR DE ÁFRICA

Para Martínez Rico, *El fulgor de África* es «uno de los mejores “episodios nacionales” de Francisco Umbral». ³⁷ Puntualiza que «en él hay más acción, más anécdota, que en otras novelas». ³⁸ El propio Umbral sitúa esta obra en el segundo puesto de su extensa obra narrativa. ³⁹ El editor la valora como «una de las obras mayores de la narrativa de Francisco Umbral». ⁴⁰

La primera cuestión: El fulgor y el tema de África

Es el momento de plantear la primera cuestión de este trabajo: la importancia del tema de la guerra de África en *El fulgor*. Este asunto lo tratamos en dos niveles: teórico y analítico.

El tema de África en el nivel teórico

Martínez Rico comenta que *El fulgor* es una rememoración de los recuerdos infantiles y juveniles de Umbral. Subraya esta opinión con varios fundamentos. Dice que las guerras de África «sirven como trasfondo a toda la novela». ⁴¹ Reduce su importancia a ser uno de los límites temporales de la novela y considera la memoria como su vínculo más fuerte. ⁴² En otro lugar señala que Umbral traslada su infancia y su adolescencia a los tiempos de la guerra de África. ⁴³

Como se puede deducir, Martínez Rico considera el tema de África como secundario y como un mero trasfondo. Desde nuestro punto de vista esta opinión está basada en que se da preponderancia a la parte *memorialística* de la obra de

³⁷ Martínez Rico (2002: 274).

³⁸ *Ibidem*, p. 280.

³⁹ *Ibidem*, p. 446.

⁴⁰ Umbral (1989: 2).

⁴¹ Martínez Rico (2002: 275).

⁴² *Ibidem*, p. 274.

⁴³ *Ibidem*, p. 400.

Umbral, y se puede cuestionar, por lo menos en el caso de *El fulgor de África*, por distintas razones.

En primer lugar, la interacción tiene lugar principalmente entre los africanistas, por una parte, y la ciudad con sus habitantes, por otra. En concreto, la novela es una reflexión sobre la guerra de África que, en vez de presentarla directamente, la trata a través de su impacto social: la llegada de los africanistas, los soldados de África, y sus intentos de integrarse. Esta forma de presentación contribuye a plantear la guerra en sí misma de forma más sutil, más convincente y más eficiente. La importancia que concede el autor a esa llegada se nota en la tendencia a señalar un antes y un después marcados por ella. Efectivamente, en su segunda parte la obra pierde animación al disminuir la cantidad de noticias de los africanistas, que han sido absorbidos por parte de la ciudad.

En segundo lugar, casi todas las obras de Umbral tienen una parte biográfica, como por ejemplo los recuerdos de su juventud o el cambio de trabajar en un banco a hacerlo en una empresa de seguros. En tercer lugar, si excluyéramos este tema, la novela se convertiría en una serie de cuadros costumbristas inconexos con una absoluta falta de acción, intriga y todo tipo de elementos imprescindibles para una buena obra narrativa que ni el maravilloso estilo del autor salvaría. La parte dinámica contenida en los relatos de los militares, protagonistas de la guerra de África, salva *El fulgor* de ser una obra estática y de poco valor.

Además, es frecuente que exista una parte biográfica en muchas obras y no por ello se afirma que todas son *memorialísticas*. Lo más curioso es que el propio novelista había tratado este punto de forma explícita dentro del libro:

Pero, de vuelta a casa, Jonás repasó su memorial familiar y comprobó que, de un tiempo a esta parte, estaba **lleno** del fulgor de África, del fulgor del Imperio, una cosa en la que él no creía, que había invadido su conciencia y quizá **su prosa**. (pp. 49-50)⁴⁴

Aunque ya conocemos la adscripción casi total de Umbral a un modelo atípico de novela, creemos que el autor utiliza esos recuerdos como un armazón en el que encaja el tema tratado en cada novela. Además, le sirven —según Martínez Rico— para caracterizar a los personajes y «crear un ambiente».⁴⁵

Lo que apoya nuestra hipótesis es la vinculación constante e insistente de sus episodios biográficos de aquella etapa con el tema de la guerra, como vamos a demostrar en el segundo nivel de este estudio, el analítico, donde planteamos el espacio que ese tema ocupa en la obra y la importancia que tiene.

Dicho lo anterior, creemos que queda cuestionada la mencionada opinión de Martínez Rico, que podría tener relación con el punto de partida de su trabajo, basado

⁴⁴ La negrita es nuestra.

⁴⁵ Martínez Rico (2002: 79).

en la sobrevaloración de la parte biográfica y de los títulos de varias obras del propio Umbral que contienen el término *memoria*. Esta opinión se funda también en el concepto que tiene Umbral de la novela y en su actitud hacia los géneros tradicionales. Al leer detenidamente el trabajo de Martínez Rico, en su parte teórica encontramos el capítulo 1.3, que lleva por título «Entre la novela y las memorias. Hacia un concepto umbraliano de la novela».⁴⁶ Además, el término *memoria* o sus derivados se repiten nada menos que quinientas veces, mientras que otros vocablos relacionados con este punto de vista, como *género* o *biografía*, aparecen doscientas y setenta veces respectivamente.

En *El fulgor* encontramos la palabra *memoria* o sus derivados cuarenta y ocho veces, mientras que *crónica* se repite en once ocasiones. Nuestra opinión coincide con la del crítico Carlos X. Ardavín, que comenta que los *episodios nacionales* de los que forma parte *El fulgor* son una novelización casi contemporánea de la historia española del siglo XX.⁴⁷ Igualmente aceptamos la explicación que da María Dolores de Asís a este fenómeno:

En todas estas novelas se dan los tres elementos estructurales de una novela histórica: los sucesos políticos que van condicionando cronológicamente el relato; b) la anécdota ficticia pautada por Umbral; c) pintura del cuadro social que enmarca todo el conjunto, seleccionado de acuerdo con la intencionalidad del relato.

Al final comenta todo ello y añade: «Los trazos tragicómicos continuamente rebajan el tono histórico de lo representado».⁴⁸

Lo que sí distingue la novela histórica de su versión umbraliana, como se deduce de la opinión de María Dolores de Asís, es que «el núcleo del relato es una historia particular, íntima a veces, de personajes más modestos que viven la Historia con mayúscula».⁴⁹ De ahí que pierda la habitual solemnidad de la crónica histórica y pueda verse como un cuadro costumbrista del pasado. En la misma línea apunta Martínez Rico:

De todos modos al autor le interesa más lo concreto que lo general, y presta mayor atención a los breves episodios que protagonizan los personajes, a su cotidianidad, que a los grandes acontecimientos que marcan la guerra.⁵⁰

En esta última apreciación coincidimos con Martínez Rico en parte, pues esta forma de relatar no implica que el tema de guerra de África sea secundario, sino que se presenta de una forma distinta a como lo hacen sus antecedentes narrativos. El hecho de que la obra se publicara mucho tiempo después de los sucesos obligó al

⁴⁶ Martínez Rico (2002: 64-85).

⁴⁷ *Ibidem*, p. 274.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 68.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 71.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 285.

autor a buscar otra perspectiva para enfocar el tema, y esta es precisamente la aportación de nuestro novelista. De este modo, la obra se convierte en una reflexión acerca de la guerra de África, lo cual explica el hecho de escribir sobre un tema que ya es parte de la historia.

Como acabamos de demostrar, desde el punto de vista teórico el tema principal de *El fulgor* es una reflexión sobre la guerra de África.

El tema de África desde el punto de vista formal

En este apartado planteamos la importancia del tema de África en cuanto a la estructura, el argumento, los personajes, etcétera. Respecto a lo estructural, el autor comienza a interesarse por el tema de la guerra de África en el capítulo XI y lo trata en un total de veintidós capítulos a lo largo de la obra, once de ellos en la primera parte, donde se presentan el nudo y el desarrollo de los temas. En la segunda parte están los otros once capítulos, donde se da el desenlace, como por ejemplo en los microrrelatos de Íñigo, Blas y Nicomedes. Ocurre lo mismo en los diálogos en los que se habla del tema de África.⁵¹ Los diez primeros capítulos se pueden considerar como una introducción a la obra. Igualmente, en los capítulos en los que no aparece el tema africano Umbral reproduce sus conocidas opiniones sobre asuntos como la seducción y la razón, etcétera (pp. 12-14, 24, 39, 53).

De lo anterior deducimos que la parte más imprescindible de la estructura corresponde al tema de África, ya que el resto se compone de digresiones que se repiten en otras obras.

En el nivel argumental el novelista utiliza una fórmula abierta, la de las memorias, en la que no existe una evolución progresiva de los personajes o de los sucesos, sino el paso de los años de la vida del protagonista. Como consecuencia de ello, la obra no presenta una trama con desarrollos normales (nudo, desenlace, etcétera). La única parte que tiene este formato es la correspondiente a los microrrelatos, precisamente, de los africanistas.

En relación con el puesto que ocupan los africanistas podemos confirmar algunos aspectos. Estos personajes constituyen el grupo más numeroso, gozan de importancia desde el punto de vista argumental y son los más complejos debido a su capacidad de sorpresa. Nadie puede imaginar el fin trágico del cadete Pencos y el africanista don Gonzalo, etcétera. Además, los otros personajes adquieren su trascendencia a través de su relación con ellos.

El espacio es el aspecto más relevante para reflejar la importancia del tema de África, pues todos los espacios se justifican por tener alguna relación con los

⁵¹ En la primera parte estos capítulos son XI, XII, XV, XVI, XVIII, XIX, XXII, XXIV, XXV, XXVI y XXIX; en la segunda, I, II, III, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XX y XXI.

africanistas. Por ejemplo, el Parque Grande no destaca por ser un lugar de entretenimiento para los vecinos de la ciudad, sino por ser elegido para una pelea entre un cadete y su novia y para el duelo que simboliza la confrontación entre dos grupos militares, cadetes y africanistas.

En cuanto a los diálogos, hay seis que hablan del tema de la guerra de África, cuatro en la primera parte⁵² y dos en la segunda.⁵³ Subrayamos que estos son los más ricos y largos.

Los microrrelatos constituyen otra prueba de la importancia del tema de África, pues cinco de ellos —de un total de siete—, que por otra parte son los mejor estructurados, con acción y alguna intriga, se refieren a la guerra de África.

Así queda demostrado a nivel analítico que el tema de África no es un mero trasfondo de la obra, sino ocupa un puesto imprescindible y privilegiado.

La segunda cuestión: la presentación del asunto de África en El fulgor

El objetivo de esta parte es responder a la segunda pregunta planteada al principio de este artículo: ¿cómo expone Umbral el tema?, es decir, ¿cuál es su actitud hacia la guerra, su discurso ideológico y las partes implicadas, sobre todo los militares? Para ello analizamos los distintos recursos narrativos con el fin de señalar su papel en la presentación de la idea global del autor.

En el apartado precedente hemos concluido que *El fulgor* es una reflexión sobre la guerra de África. Esta se expone, desde el punto de vista narrativo, a través de lo que podríamos llamar *historia rectora* o *macrorrelato*, que cuenta la vida del protagonista, Jonás. Esta historia principal tiene dos elementos: los acontecimientos familiares y la actuación de los africanistas. Estos sucesos familiares crean el ambiente imprescindible para su actuación. En concreto, la historia principal cuenta las repercusiones de la integración social de los africanistas. Este planteamiento se realiza en dos niveles narrativos: en el primero se trata la parte ideológica por medio de diálogos en los que se debate el tema colonialista y también a través de la narración; en el segundo se ofrece el aspecto social y se cuenta el proceso de integración de los africanistas mediante microrrelatos íntimos donde el novelista caracteriza a sus personajes por sus actos, sus iniciativas, sus reacciones, etcétera.

Debido a que en este apartado analizamos la obra, nos vemos obligados a reproducir algunos pasajes. Salvo indicación expresa, la negrita es nuestra.

⁵² Se encuentran en los capítulos XV, XVI (es el más importante; incluye tres diálogos), XXII y XXVI.

⁵³ En los capítulos III y XV.

Personajes

En primer lugar, desde nuestro punto de vista la característica más importante de la labor de Umbral al crear personajes es que los presenta actuando, que según Ortega y Gasset es «lo más eficaz», ya que de esta forma el novelista da «los hechos visibles para que yo me esfuerce [...] en descubrir [al personaje]». ⁵⁴ Además, el tratamiento de los personajes en su conjunto ofrece otros aspectos. Entre ellos destacan su gran número y la existencia de distintos personajes que llevan el mismo nombre. También hay que mencionar la intervención de personajes históricos o la alusión a ellos, el uso del recurso de la cualidad definitoria, lo que el autor llama *técnica de la rosa y el látigo*, la alternancia entre cualidades físicas y éticas o morales o «la creación de ser de ficción —según Martínez Rico— a través de su lenguaje». ⁵⁵

Dado el objetivo del presente estudio, adelantamos el tratamiento de algunos de estos aspectos y dejamos el resto para su lugar oportuno en nuestro trabajo. En cuanto al número total de personajes de la obra, desde nuestro punto de vista podríamos dar la cifra de treinta y cinco, que es muy grande para una novela de extensión limitada. La segunda característica es el hecho de que existan distintos personajes con el mismo nombre. Esto ocurre en el caso del nombre *Cayo*, que lo llevan el abuelo Cayo, el hijo Cayo y los nietos señoritos Cayo. El tercer aspecto es la intervención de personajes históricos o la alusión a ellos. En este caso tenemos a Lenin, Cristóbal Colón, el general Franco y Napoleón. El personaje de Franco tiene una importancia especial por ser un militar africanista. El autor hace dos referencias a él, una algo extensa y otra breve. Estamos ya ante unas primeras pinceladas del que se convertirá en un personaje protagonista en la novela *La leyenda del César visionario*. La cuarta característica es el uso de un rasgo definitorio de cada personaje. En este caso hay que hacer dos observaciones: en primer lugar, este rasgo no es solo físico, como había afirmado el autor en la misma novela (p. 43), pues en algunos casos es cultural; en segundo lugar, en algunos personajes este rasgo no aparece o no destaca lo suficiente para notarse, como en el caso de Pencos.

Desde el principio insistimos en que Umbral utiliza los personajes para subrayar su antipatía a los militares a través de su caracterización, que cambia de un personaje a otro. Teniendo en cuenta el objetivo de este estudio, nos concentraremos en el análisis de algunos personajes militares. El primero, don Gonzalo Gonzalo, es de suma importancia debido a muchas razones, entre ellas la de ser prácticamente el jefe de los africanistas y su personificación, el defensor acérrimo del punto de vista nacional sobre la guerra y el que provoca e interviene en las situaciones de máximo dramatismo de la novela. Será él quien mantendrá un duelo con el cadete Pencos, el representante de los cadetes. Además, don Gonzalo acosará a la tía Clara

⁵⁴ Villanueva (1989: 151).

⁵⁵ Martínez Rico (2002: 354 y 354).

e intentará violar a Algadefina, y la bisabuela Leonisa lo matará de un disparo con su vieja escopeta para salvarla. El rasgo que lo define es el humo de su puro.

Partiendo de la exposición anterior, este personaje en conjunto es de los que se llaman en la tipología correspondiente *redondos*, pues, según Garrido, «responde de forma plena a una de las cualidades distintivas de la novela: su permanente capacidad de sorpresa».⁵⁶ La actitud del autor se muestra por medio de su interés en caracterizarlo de manera negativa, algo que hace a través de distintas facetas: la física, la ideológica y la de sus actos. En cuanto a su ideología, la exponemos en el apartado «Diálogos». En el aspecto físico, es «capitán con estatura, heridas, cojera dandy, años indecisos, estatuaria atezada, audacia y voz de barítono dramático. El rostro es congestivo, generalicio y macho» (p. 44). Umbral suele representarlo de forma casi caricaturesca:

Casi siempre llevaba el gorro puesto bajo techo, como con cierta insolencia, y le realzaba el humo de su puro, así como le explicaba un poco el ritmo lento de sus tacones o el sonido delicado y militar de sus espuelas. (p. 28)

Es de personalidad fría, provocador y sin escrúpulos. Su frialdad se convierte en prudencia en los episodios de dramatismo y tensión. En su disputa con el cadete Pencos don Gonzalo Gonzalo «seguía sentado, mirando a Pencos a través del humo» (p. 44). Cuando la tía Clara le dio una bofetada en el Parque Grande, él «había desaparecido doblado entre los paseantes». A pesar de esto, el autor le adjudica cualidades negativas (es levantisco, insolente, agresivo...) y le hace morir en un acto incompatible con su honor como militar, intentando violar a una doncella, la tía Algadefina. El protagonista, trasunto del autor, declara su enemistad hacia él y su deseo de asesinarlo cuando dice: «a don Gonzalo Gonzalo tengo que matarle» (p. 32).

El segundo personaje, el cadete Pencos, es la antítesis de don Gonzalo. Es una personificación del militar torpe e inexperto, pues todo lo que hace acaba mal. Su rasgo definitorio es su indumentaria. Se trata de un personaje muy importante, ya que es el encargado de criticar —desde dentro— a los militares, sobre todo a los africanistas, en lo que coincide de forma casi total con Jonás, *alter ego* de Umbral. El autor lo presenta como un fanfarrón presumido (p. 44).

Sus actos indican una personalidad compleja, llena de contradicciones, violenta, y al mismo tiempo un gran sentido de la dignidad. Este es el móvil de todas sus acciones dramáticas. Por ejemplo, se enfrenta a la insolencia de don Gonzalo dando una patada a la mesa, abofeteándolo y retándolo a duelo con hombría. Por otra parte, es un personaje un poco anticuado que adopta el concepto conservador del honor heredado del Siglo de Oro, que no contempla más remedio para los ultrajes a la honra que la venganza y el derramamiento de sangre. Al contrario que en el caso de don Gonzalo, el autor muestra simpatía hacia Pencos, al que califica de enamorado, brillante, etcétera (p. 46).

⁵⁶ Garrido (1993: 93).

El tercer personaje es el soldado Blas. El autor lo caracteriza de forma caricaturesca tanto en su apariencia física como en su manera de actuar. En el aspecto físico el novelista le adjudica calificativos como *feo, bajo, cojo, zazo o zambo* (pp. 26 y 45). En cuanto a su modo de comportarse, lo presenta como un ser ridículo que quiere destacar por alguna rareza o algún dicho picante. Así, para mostrar su virilidad y sus conocimientos profundos de la mujer dice que todas las mujeres lo tienen igual, en la misma dirección, o sea, vertical, y que lo mismo da una que otra (p. 26). Este personaje es un buen ejemplo de la caracterización por medio del lenguaje que señala Martínez Rico, pues el rasgo más importante que se otorga a este personaje tan simple es el de ser un bufón. A pesar de tener solo el grado de soldado, actúa y habla como si fuera un general. Se compara con personajes históricos de la talla de Napoleón y se presenta a sí mismo como un modelo, un ejemplo que se ha de seguir:

Los moros son cosa **nuestra**. No hay mucho que explicar, amigos [...]. Yo, pese a mi grado y mis condecoraciones, soy el que más se identifica con el sacrificio y el heroísmo y la sangre de los artesanos y los jóvenes obreros españoles que **van a África a salvar la Patria**. [...]Yo, queridos españoles, tengo que hacerles una confesión: yo soy también de origen humilde y me he ganado mi grado y mis cruces jugándome la vida por España y por el Rey. Espero que sus hijos **sigan** mi ejemplo, y en Marruecos he visto que lo siguen. [...] No olvidemos, entrañables paisanos, que **Napoleón** también empezó desde abajo. (p. 29)

La explicación que ofrece el autor para este comportamiento es el efecto de la sidra (p. 29). Sin embargo, aceptaba con resignación todo tipo de humillaciones cuando sus superiores lo mandaban por tabaco, etcétera.

El último personaje es el brigada Nicomedes. Es como don Gonzalo. Le gusta contar las peripecias de la guerra desde el punto de vista nacional. La cualidad que lo define son sus manos de labriego. Don Gonzalo lo elige para que sea su padrino en el famoso duelo con Pencos. El autor lo presenta como «un retardado de las derrotas de África» y dice que «vino después que los otros, pero intacto, cantando y contando que las balas no tocaban a los brigadas» (p. 37).

Su característica más importante es la falta de escrúpulos, pues mostraba una conducta intachable, pero al final deja embarazada a la Poti y huye a África, ante el asombro y la indignación de los padres de la chica. Muere allí a manos de los moros.

Como se puede deducir, todos estos personajes militares tienen un denominador común, el de ser puras caricaturas humanas. Destacan por ser salvajes, sin escrúpulos, fanfarrones y bufones. El único con el que simpatiza el autor es Pencos, que al fin y al cabo es un torpe fanfarrón y un fracasado profesional. Esta caracterización caricaturesca y satírica de los personajes castrenses ratifica el antimilitarismo de Umbral.

Espacio

Podemos confirmar que el espacio es el aspecto narrativo más logrado en esta obra. Con él, Umbral logra traer la guerra a casa e implicar toda la obra en ella: «De

modo que Jonás no necesitó salir al mundo para conocer la verdad macho de la vida, sino que esta verdad se le entró en casa con la guerra» (p. 28).

En este sentido el novelista actúa de forma variada. Describe detalladamente algunos lugares, como el Parque Grande, la Escuela de Artes y Oficios Artísticos, el teatro Tirso de Molina. En otros casos opta por ofrecer una visión sugerida, como la de la ciudad, la de la casa de los Hernández, etcétera. Esta visión aludida se realiza a través de los actos de los personajes. Por ejemplo, conocemos la ciudad por medio de los viajes de Jonás a la farmacia, su fuga de casa, su visita al prostíbulo de Anadiomenes y su trabajo. Del mismo modo, sabemos algunos detalles del espacio a través de la descripción de los lugares donde se ha mostrado la rivalidad entre africanistas y cadetes. Gracias a esta técnica podemos reconstruir muchos espacios como si hubieran sido descritos por un novelista decimonónico.

Umbral nos presenta así una ciudad moderna, cosmopolita, llena de vida y animación. En ella hay avenidas, como la de Santiago, y varios barrios, entre ellos uno de prostíbulos. También existen dos farmacias, un hospital, el centro de la Cruz Roja y un río, la Esgueva. En cuanto a entidades culturales, destacan el teatro Tirso de Molina, la Escuela de Artes y Oficios Artísticos y una sala de cine. Igualmente hay en la ciudad espacios de recreo como el bar Cantábrico, el salón rojo, etcétera. Las instituciones castrenses más importantes son la Academia, la Capitanía y el hospital militar. Los lugares litúrgicos son la catedral y el cementerio.

Al autor le interesaba subrayar la tradición militar de la ciudad para resaltar el impacto de la llegada de los africanistas a través de ese tipo de instituciones. Esta tradición ha influido en muchos aspectos de la vida de los ciudadanos, incluso en la arquitectura de sus casas. Se puede deducir esa influencia de dos hechos: el de la Poti (p. 38) y el del embarazo de Algadefina (p. 42). Las familias de la ciudad estaban acostumbradas a los matrimonios con los cadetes. En cuanto a la arquitectura, las casas, sobre todo los palacios, como el de los Hernández, se edificaban con dos miradores: uno externo, donde estaban los cuartos de las criadas, por «si pasaba algún soldado», y otro interno, donde se encontraban las habitaciones de las señoritas, «por si pasaba algún teniente» (p. 6).

Por lo que respecta al espacio interior, encontramos muchos lugares: la casa de los Hernández, el bar Cantábrico, el salón rojo, etcétera. El autor no describe los interiores directamente, sino a través de los movimientos de los personajes. Por ejemplo, la de los Hernández es una casa grandísima. Tiene dos miradores con sus respectivos cuartos, un salón antiguo negro y dorado, hondos corredores, escaleras y pasillos, una cocina grandísima, un cuarto de plancha, una torreta, un palomar, una bodega, una cuadra para caballos, buhardillas... Umbral describe un día normal de la vida de esta casa resaltando algunos detalles:

En las mañanas de la **gran casa**, el hermano mayor, Carlos Manuel, [...] tocaba el laúd [...]. Por la casa andaba como un orfeón errante de **criadas**, **tías** y **sobrinas** que limpiaban el polvo cantando [...], y todo giraba, implícitamente, en torno del futuro muerto. (p. 11)

En cuanto a la implicación del tema de África en el espacio, el novelista la lleva a cabo con éxito. Conocemos muchos espacios exteriores e interiores a través de la actividad y la rivalidad de los militares, como el Parque Grande, el bar Cantábrico, el salón rojo, la avenida de Santiago, etcétera. El autor confirma esa implicación con expresiones como «la tensión [...] se atirantaba cada día [...] en **la ciudad toda**» (p. 40). Umbral distribuye las acciones de los militares por toda la ciudad (por ejemplo, Pencos dispara al reloj de la catedral, se acuesta con Algadefina en el cementerio, su duelo con don Gonzalo tiene lugar en el Parque Grande, etcétera), y llega a involucrar una institución docente y artística tan distante de la vida castrense como la Escuela de Artes y Oficios poniendo un cuadro bélico titulado *Panorama de la batalla de Tetuán* en una de sus salas (p. 54).

Recapitulando, podemos confirmar que el manejo del espacio por parte del autor ratifica el carácter de la cuestión de África como tema central de la obra, pues la única razón de que a estos lugares se les dé más relieve que a otros es el hecho de que por allí han pasado los militares.

Diálogos

En esta obra los diálogos ocupan un lugar muy especial, pues están esparcidos por las dos partes y por la mayoría de sus capítulos. La función de este recurso, además de animar la narración, es representar la vertiente ideológica, en la que Umbral expone sus opiniones sobre el tema colonialista. Asimismo, está destinado a otros usos de diversa índole, desde reproducir el lenguaje íntimo en las escenas eróticas (pp. 23, 47, 50 y 59) hasta contar los detalles de una discusión, como la de Pencos y Algadefina (p. 41).

En cuanto a los diálogos correspondientes a la cuestión de la guerra de África, como hemos adelantado, existen seis: cuatro en la primera parte y dos en la segunda. En ellos el autor expresa sus ideas sobre el tema en su conjunto —el fondo ideológico, el imperialismo y los militares— de forma directa y explícita. La característica más importante de estos diálogos es la existencia de lo que podríamos llamar *factor detonante*, que los estimula y les otorga animación y viveza, rompiendo la monotonía y recalcando más las ideas que el autor intenta transmitir. Este factor cambia de naturaleza y de emisor de un diálogo a otro: a veces consiste en una frase chocante; en otros casos se trata de una situación —como el embarazo de la Poti—, una pelea o un acontecimiento —como la expulsión de las criadas que sobran de la casa de los Hernández—.

El primer diálogo, que se encuentra en el capítulo xv (p. 27), es el más importante y el más largo. Se entabla entre Jonás, el protagonista de la obra, y unos militares de África, entre ellos don Gonzalo Gonzalo. Este diálogo es significativo por la tensión del ambiente, pues comienza con un tema tan polémico como de actualidad, como hemos adelantado, en el momento de la publicación de la obra: el estatus de Ceuta y Melilla. Jonás critica la insistencia de España en mantenerlas como territorio

suyo. Este elemento provocador crea una situación alarmante que empeora cuando don Gonzalo y Jonás intercambian amenazas. Don Gonzalo le dice a Jonás que va a violar a su madre delante de él, y Jonás advierte al capitán que lo va asesinar. La tensión aumenta cuando don Gonzalo ratifica su amenaza y Jonás hace la suya añadiendo el ultimátum de echarle de casa. El autor describe así el ambiente:

El capitán se había puesto en pie [...].

La tertulia estaba como tallada en piedra y silencio [...]. Don Gonzalo Gonzalo, en pie, barroco de pistolas y cuchillos, temblaba un poco ante la insolencia de aquel niño.

En este diálogo Umbral trata muchos puntos, entre ellos la cuestión imperialista en general y la española en particular, la demagogia de los interlocutores castrenses y el propio estamento militar, su empresa y sus razones profesionales y clasistas para hacer la guerra. Además, caracteriza a don Gonzalo a través de distintas facetas: la física, la ideológica y la de sus actos. Sobre la cuestión imperialista dice:

es que no entiendo bien sí los moros hay que matarlos o hay que salvarlos, como españoles que son, según he oído.

[...] están defendiendo una causa **estúpida y pretenciosa**. El Imperialismo se acaba en el mundo, incluso el inglés [...]. **África es de los africanos**. Eso está claro.

Jonás critica a los militares así:

Es usted un **chulo** africanista, como lo son **todos ustedes** [...].

[...] si sigue abusando de la hospitalidad de esta casa, le voy a matar un día por la espalda. **Ustedes no se merecen nada mejor**.

En cuanto a sus razones profesionales y clasistas para hacer la guerra, les echa en cara que

utilizan esta guerra para revestirse de héroes y hacer luego mejores bodas en España, cuando vuelven. Eso, aparte los que pagan una cuota para no ir y que vaya por ellos un obrero. Por pocas pesetas, se puede conseguir que cualquier obrero muera en lugar de uno mismo.

Refleja la demagogia de los interlocutores militares, que aparece en distintos comentarios y respuestas:

eres un **antipatriota**, quizá un pequeño **liberal de mierda** [...].

[...] a ver si aprendes a respetar a España, y nuestra guerra y nuestros muertos.

[...] Deja la política, que de eso no sabes nada.

[...] Me parece que tú eres un alevín de intelectual **maricón**.

Y termina su comentario con una frase de gran carga satírica: «Esa es la grandeza de esta guerra».

El segundo diálogo se sitúa en el capítulo XVI (p. 28), y es casi una continuación del anterior, con los mismos interlocutores, pero sin intervención de don Gonzalo, que prefiere, prudentemente, estar callado.

Jonás vuelve a tratar la cuestión imperialista en el ámbito internacional, criticando los acuerdos de paz que se firman entre un país colonizador y sus colonias, donde se mantiene de forma tácita la dependencia en contra de las leyes de

la historia y la geografía. El ejemplo que pone es el del tratado firmado entre Bélgica y su colonia africana del Congo, que convierte a aquella en madre patria. El personaje muestra así su extrañeza: «¿Cómo se puede improvisar la maternidad en un día? [...] Hoy hablamos del Congo Belga con toda naturalidad, como de una realidad geográfica e histórica». Después de este modelo tan lejano, Jonás vuelve al suyo con una crítica explícita: «Pues lo mismo nos está pasando a los españoles y les está pasando a ustedes con su guerra». En este diálogo el autor también reproduce la demagogia y la falta de raciocinio de sus interlocutores, pues en vez de contestarle razonando se limitan a intentar insultarlo diciendo que «debe ser un **anarquista**» o «un **masón**» y que «**no es un patriota**».

El tercer diálogo está en el mismo capítulo (p. 28), y tiene lugar entre los mismos interlocutores, pero con dos diferencias: la primera es que el autor aplica el recurso lingüístico, en este caso de forma narrativa, de *la rosa y el látigo*, pues hace a los militares algunas concesiones, diríamos elogios, para terminar criticándolos; la segunda es la falta de intervención de los militares, que se limitan a escuchar sin hacer ningún comentario. El autor aprovecha el diálogo, al describir el ambiente, para añadir otros rasgos del personaje don Gonzalo, sobre todo el modo en que saca partido de su condición de guerrero: «exhibía sus heridas como medallas y sus medallas como heridas».

El cuarto diálogo se sitúa igualmente en el capítulo XVI (pp. 26 y 28-29). Es una parte del microrrelato de Blas y Delmirina y lo mantienen unos militares, el soldado Blas y un grupo de obreros. Este diálogo se caracteriza por el ambiente, relajado e incluso cordial, y por las ideas que se vierten en él. A petición de los obreros, Blas ofrece su opinión de la guerra, reproduciendo lo que el autor llama *punto de vista nacional*: él está jugándose «la vida por España y por el Rey» y «los jóvenes obreros españoles [...] van a África a salvar la Patria». Para él, «La milicia es una carrera heroica en la que el hombre puede llegar al plinto de los dioses».

Umbral advierte al lector de que el origen del interés de estos artesanos por la guerra de África no es el patriotismo, sino que tienen «casi todos un hijo luchando allá, por la cuota». El autor vuelve a explicar la cuota como un sistema injusto de reclutamiento y hace recordar que Jonás les había dicho esto precisamente a los africanistas.

El quinto diálogo, el del capítulo XXII (p. 38), es muy breve. También es importante, pues contiene dos puntos que merecen nuestra atención: el primero hace referencia a la imagen estereotipada que tiene un militar en una ciudad de larga tradición castrense y a cómo en este caso el militar se comporta de modo contrario; el segundo es la opinión de la tía Clara —un personaje muy significativo en la obra desde el punto de vista ideológico— sobre la guerra de África y los militares. Los padres de la Poti, seducida y embarazada del brigada Nicomedes, están buscando a este para que se case con su hija. La tía Clara les advierte que el brigada ya ha vuelto a África, y por lo tanto no se casará con su hija. Ellos, partiendo del estereotipo,

comentan: «No puede hacernos eso. Los brigadas no hacen esas cosas». La tía Clara, por su parte, les contesta con una crítica contra los militares y contra la guerra: «los brigadas hacen de todo, ahora mismo están haciendo la guerra, matando moros, que es peor que hacer un niño».

El sexto diálogo (p. 44) es de suma importancia, gracias a sus interlocutores, su contenido y su significado. Se sitúa en el capítulo xxvi de la primera parte y lo mantienen dos militares: el primero es el representante de la Academia de Caballería —la institución militar más antigua y prestigiosa de la ciudad—, el cadete Pencos, y el segundo es el representante de los africanistas, don Gonzalo Gonzalo. Esta secuencia es muy significativa, pues muestra una etapa decisiva de la tensión entre estos dos cuerpos militares, que desencadenará un duelo en el cual don Gonzalo matará a Pencos de un disparo de su pistola oficial. El contenido de este diálogo son meros insultos que constituyen la opinión que tiene cada parte, personificada en su representante, de la otra. Don Gonzalo para Pencos es «un infame y un asalariado de la guerra. [...] un aventurero a sueldo», mientras que Pencos para don Gonzalo

es un tuerto de mierda, un soldado al que han echado del oficio y que, para un tiro que ha pegado en la vida, lo ha pegado mal. [...] Usted no existe, joven. La mayor hazaña de su vida fue dispararle a un reloj.

El séptimo diálogo (p. 56) se sitúa en el capítulo iii de la segunda parte y es el primero de esta. La conversación la mantienen Jonás y su amigo Juanito, hijo de un africanista muerto. Según el novelista, el chico es un cadete vestido de paisano. El tema de este diálogo es la reproducción y la defensa intransigente del discurso colonialista, con su correspondiente parte de demagogia, pues para Juanito la guerra «es sagrada» ya solo porque su padre «murió en la guerra de África». Para él, los africanistas son «los héroes gloriosos de nuestro Imperio». Su misión es llevar «nuestra cultura, nuestra civilización, nuestra religión, que es la verdadera, y **nuestra estirpe**». Y poco después añade: «Lo que importa es sacar a los salvajes del paganismo y traerlos al Evangelio».

Jonás comenta todo esto diciendo:

Yo he tenido en mi casa a los capitancitos de África y te aseguro que no eran más que **unos tahúres sangrientos**.
[...] España acaba allá abajo y no hay por qué seguir matando moros para dominarlos.

Y satiriza con términos como estos: «Los católicos siempre tenéis la razón de vuestra parte [...]. Estoy razonando, Juanito».

El octavo diálogo (p. 73), el último de la obra, aparece en el capítulo xv de la segunda parte. Los interlocutores son Jonás y su tía Algadefina, quienes aprovechan la marcha de unas criadas y sus respectivas familias para exponer las causas históricas y una explicación psicológica de la guerra de África, remontando su origen a la expulsión de los judíos y los moriscos. Según esa explicación, los moros son el «*superyó* del yo», que es lo que siempre se detesta y se expulsa.

África es nuestro *Superyó* colectivo, nuestro Imperio, y por eso se nos rebela, se quiere independizar, y la sometemos con imbéciles como don Gonzalo Gonzalo, o como don Miguel Primo de Rivera, pero el yo acaba escindiéndose del superyó, o a la inversa.⁵⁷

Añaden causas coetáneas al conflicto, como la pérdida de Cuba y las otras colonias. Por eso los españoles se aferran a África. Algadefina aprovecha la oportunidad para recordar la aportación de la civilización árabe a España:

Ellos estudiaban matemáticas y nosotros no. Por eso los echó Reyna Ysabel. Los moros y los árabes conocían la cultura del agua y nosotros no. En vez de aprender y asimilar sus culturas, les echamos de España, y nos quedamos con Trento [...]. Con Trento, Torquemada y la Contrarreforma.

Recapitulando, consideramos que Umbral ha acertado en su exposición crítica de lo que él llama *el punto de vista nacional* al contrastarla con su postura de denuncia de la guerra a través de diversos recursos, como la lógica, el ejemplo de la actualidad política, como el caso del Congo, y el hecho de destacar la demagogia de los imperialistas, incluso los militares. Todo esto representaría el antimilitarismo patente del autor.

Narración

La narración constituye para Umbral la gran herramienta de su plan narrativo. En ella el autor emite juicios en los que se confirman, se comentan o se amplían asuntos, o bien cuenta algo de lo que se puede deducir de forma directa alguna opinión sobre diversos aspectos de la guerra de África, del mismo modo que lo hace en los diálogos. Es decir, la narración se solidariza con el recurso anterior, los diálogos, en la presentación del punto de vista crítico del autor sobre el tema de la guerra de África. En relación con el objeto de este estudio, de su exposición habría que mencionar el impacto de la irrupción de los soldados de África en la ciudad, en casa de Jonás, en los cadetes y en las relaciones sociales; la evolución de su opinión sobre la guerra; la idea que tienen los otros ciudadanos de la guerra; su antimilitarismo; etcétera.

El primer recurso que utiliza Umbral en su actitud antibelicista es conceder al tema de la guerra de África un puesto privilegiado acentuando el impacto de la llegada de sus protagonistas, los africanistas, en casa de Jonás, en la ciudad y en el mundo. Al principio nos da una idea de cuál ha sido ese impacto en su persona, pues la guerra amplía la visión que tenía Jonás del mundo (p. 20).

El autor refleja ese impacto mediante la expresión «la **invasión** de los capitancitos de África», y señala que esa llegada «produjo en la ciudad, y especialmente en la casa de los Hernández, un curioso fenómeno de sociología militar, o algo

⁵⁷ La cursiva es del autor.

así» (p. 18). Esa repercusión se refleja en el uso continuo de los pretéritos de distintos verbos como *ser* o *convertirse*, que indican que estos hechos se han transformado en costumbres, como ocurre en estas frases (pp. 18-19):

La casa, que se **había convertido** en un alegre y montaraz hospital de guerra.
 Pero, ahora, [...] **podían** tocar la sangre, respirar el viento del desierto.
 esa realidad nueva [...] **suponía** un alud inasimilable, que a todos los de la casa, mayormente a la última generación, les **tenía** desconcertados, felices y con mareo.
 Con los capitancitos de África, **llegaba** a aquella casona el siglo xx.

Como hemos aclarado en el apartado dedicado al «Espacio», el autor concedió a la ciudad elegida como escenario de los acontecimientos una tradición militar que tuvo sus repercusiones. Con la presencia de una Academia de Caballería, los vecinos de esa ciudad estaban acostumbrados a tratar con sus miembros, los cadetes, e incluso a elegir entre ellos novios y maridos para sus hijas. Con la llegada de los africanistas hay un cambio radical. Según el protagonista, «Con la llegada de los capitancitos se había producido en la ciudad y en la casa el oscurecimiento, o mejor el empaldecimiento de los cadetes» (p. 32).

El segundo recurso de esta postura crítica del autor fue justificar su punto de vista contrario a la guerra por medio de un proceso de evolución de su conocimiento y su actitud hacia ella. Al principio conocía la guerra, como sus convecinos, a través de revistas ilustradas, postales y tarjetas (p. 19). Más tarde, al fijarse en algunas postales observó que en ellas había «una zona de luz y otra de sombra, **rara meteorología**, el día claro iluminando al ejército, y las duplicadas sombras de África, [...] más una nube negra encima, **ensombreciendo** a los moros» (pp. 31-32). También descubrió que en los cuadros «tenía mucho más misterio y riqueza la zona de sombra que la zona de luz». Este fue el primer cambio en Jonás, el estético (p. 32). Por otra parte, al ver a los soldados en su casa y escuchar sus historias sintió que «estaban cargados de razón», «cuando el frente moro de la batalla empezó a interesarle más que el frente español, con su heroísmo perpetuo y de lámina, [...] empezó a pensar que los moros tenían razón» (pp. 18-19). Así tiene lugar el cambio ideológico.

Como consecuencia de este cambio, el protagonista adopta un duro antimilitarismo. El primer modo de mostrarlo es dedicar a los africanistas todo tipo de críticas:

soldados levantiscos e insolentes, como don Gonzalo Gonzalo, [...] forajidos condecorados, [...] cobardes sostenidos solo por sus medallas, [...] desflecadas humanidades como el novio de Delmirina, cómico, torcido y mendicante. (p. 32)

Los hombres de África es que estaban haciendo estragos. (p. 37)

La tía Clara describe en sus cartas el panorama intelectual de España a principios del siglo xx: menciona a pensadores como Unamuno u Ortega y Gasset, pero destaca a Manuel Azaña por haber «tenido más cojones que los demás para meterse en política y cortarles borlas a los militares, africanistas o no, que siempre se están peleando por las borlas» (p. 56).

El tercer recurso, para subrayar este antimilitarismo, es la insistencia de Umbral a lo largo de su obra en la descripción de la rivalidad entre los dos cuerpos militares, africanistas y cadetes. Al principio diagnostica la situación, que llega a dividir la ciudad. En otros momentos describe aspectos de esta tensión y hace hincapié en su progresivo incremento:

Pero la **tensión** entre los dos **bandos**, la eterna **guerra** civil española, [...] se atirantaba **cada día**, [...] como en los paseos por la calle de Santiago, como en la ciudad toda. Era aquel primer cuarto de siglo en que dos mundos entraban en silenciosa y **sangrienta** colisión. (p. 39)

Umbral aprovecha esta rivalidad, en la que había razones profesionales (p. 70), para desprestigiarlos a todos a través de las palabras de Pencos, que consideraba que los africanistas «no eran militares de formación, sino improvisados, forajidos, aventureros» (p. 32). El novelista, como hemos visto al hablar de los diálogos, refleja este enfrentamiento con maestría por medio de unas escenas dialogadas de gran peso dramático y otras de ruidosas disputas entre los representantes de ambas partes, y lo culmina con un duelo en el que un africanista mata a un cadete con su pistola oficial.

En esta misma línea de crítica, Umbral apoya su punto de vista en algunos ejemplos de personajes militares. En este sentido hay que hacer dos observaciones: la primera es que todos son africanistas; la segunda es que son caricaturas, cualidad común a todos los personajes. Aquí analizamos dos personajes: el del general Franco y el del *capitancito* Fernando Sánchez Heredia y Sánchez.

El primero, el del general Franco, es de suma importancia por constituir el fulgor de África. Umbral lo describe en cuatro frases: en la primera habla de su fama; en la segunda lo califica, de forma negativa, como «el comandantín, como todos los visionarios de vuelo corto», y lo considera un dictador potencial; en la tercera habla de la ambigüedad de su personalidad, aunque algunas de sus cualidades son conocidas, como «su crueldad y su hermetismo»; en la última se burla de él, pues la causa de su salvación en la guerra fue su baja estatura física y moral (p. 45).

El segundo personaje es el capitancito Fernando Sánchez Heredia y Sánchez, en quien nadie había reparado. El autor lo describe como un ser impersonal y situado en la sombra, en «la espesura de los hombres» (p. 52). Es indeciso, algo que no cuadra con su calidad de militar, aunque lo peor es la causa de esa limitación: «él tenía la cabeza demasiado pequeña para decidir nada» (p. 80).

El cuarto recurso de Umbral para confirmar su antimilitarismo es destacar el clasismo existente en el Ejército, que se percibe a la hora de recibir a los militares heridos que regresan de África. A los soldados rasos «se los llevaban en **duras camillas unos duros y raudos camilleros**», mientras que «los capitancitos eran recibidos por sus grandes familias, trasladados **cuidadosamente** al Ford T de la dinastía» (p. 75). Nótese el contraste entre las palabras destacadas.

Ese antimilitarismo del autor parte de su postura de denuncia de la guerra. En este sentido, Umbral se interesa por su fondo ideológico, su origen y su gravedad. En cuanto al primer punto, plantea la ideología imperialista, al igual que lo hace en los diálogos:

De modo que la guerra era verdad, aquellos soldados de lujo estaban salvando o defendiendo el Imperio español, la Patria, una **Patria rara y oscura**, al otro lado del mar, una Patria que **costaba trabajo entender**. (pp. 18-19)

Al final reitera su explicación del origen de esa guerra que se remontaba a los tiempos de la reina Isabel, quien expulsó a los moros (p. 49).

Toca el tema de la gravedad de la guerra y el alto coste humano que constituyó para España, y lo hace de forma ligera, a través de pinceladas, por ejemplo cuando registra el movimiento en la casa de los Hernández, que se convierte en un hospital de guerra donde había «un continuo ir y venir [...] de jóvenes y viejos con una venda en la frente, un brazo de menos [...]. Jonás el bastardo veía a las tías [...] como las enfermeras de un hospital de sangre» (p. 19).

En otro lugar habla del *capitancito* Íñigo, o Migo, como el más sano de todos, pues tiene una bala en el pecho, y más tarde describe el retorno de los soldados del campo de la batalla diciendo que «los trenes volvieron a llegar a la ciudad reventones de heridos, enfermos» (p. 75).

Como se puede advertir, existe un notable paralelismo entre los puntos tratados en los diálogos y los analizados en este apartado, lo que confirma el interés del autor en subrayar su antimilitarismo reiterándolo a través de los distintos procedimientos narrativos.

Microrrelatos

Como se dijo antes, *El fulgor* se articula en torno a unas historias particulares «de personajes —según María Dolores de Asís— más modestos que viven la Historia con mayúscula». ⁵⁸ Esas historias toman la forma de microrrelatos íntimos donde el novelista caracteriza a los personajes a través de sus actos, sus iniciativas, sus reacciones etcétera, y constituyen el nivel social. Así, para rematar su exposición del tema de la guerra de África Umbral presenta a sus protagonistas, los africanistas, actuando en la vida civil de una forma torpe, desordenada y oportunista. De un total de siete microrrelatos que hay la novela, cinco —que además son los mejor estructurados, con acción y alguna intriga— se refieren a la guerra de África.

El primero, que habla del cadete Pencos y Algadefina, es el más importante, el más complejo y el más largo de todos. En este microrrelato hay escenas que cuentan

⁵⁸ Martínez Rico (2002: 71).

con un número considerable de personajes, entidades y lugares involucrados, y su gran desarrollo dramático le confiere una especial relevancia narrativa. Sus acontecimientos tienen lugar en los espacios más importantes de la ciudad y de la obra —la casa de los Hernández, el Parque Grande y la catedral—, y en él se implican personajes de primera categoría en sus respectivos círculos, como Algadefina, el cadete Pencos, el africanista don Gonzalo Gonzalo o el rey Alfonso XIII.

La historia del brigada Nicomedes y la Poti constituye el segundo microrrelato. En este, el autor insiste en tres puntos: la fealdad de ella, la gran diferencia de edad entre los dos y, por último, la decencia de la Poti y la deshonestidad de los actos del brigada (p. 37).

Este cuento es interesante porque el autor consigue un gran logro narrativo, el de sorprender al lector a través de un desenlace inesperado en todos sus detalles, pues, a pesar de su decencia y de la honradez de su novio, la Poti se queda embarazada a los cinco meses, deja a su hijo en un hospicio y se mete monja en un convento, mientras que el brigada Nicomedes huye a África, donde muere a manos de los moros.

El tercer microrrelato es el del soldado Blas y la tía Delmirina. Esta historia es la única que tiene un final feliz, pero el autor lo maneja a favor de su antimilitarismo para subrayar un aspecto negativo, el del espíritu clasista que domina la vida castrense (p. 70).

El cuarto microrrelato es el de alférez Íñigo y la prima Marta. La historia se dedica totalmente a la descripción de Marta y sus correrías en el mundo de los hombres (p. 19). Nos interesa por dos pinceladas: Íñigo regresa de África sano, pero con una bala en un pulmón y un vendaje en la cabeza; por otra parte, no muestra ningún entusiasmo por volver al campo de la batalla. Con estas notas el autor nos transmite dos mensajes: la gravedad del desastre y el bajo estado de ánimo del alférez. La muerte de Íñigo en el campo de la batalla por una infección de un grano demuestra el deterioro de los servicios sanitarios del Ejército. Todo esto es una muestra del antimilitarismo del autor.

El último microrrelato, el quinto, es el de María Luisa, la dueña del bar Cantábrico —uno de los lugares importantes de la novela—, con un africanista desconocido. Lo que nos interesa son unos comentarios puntuales que hace el autor: el africanista «se enamoró tanto por amor como **por no volver a la guerra** y la muerte bajo la aureola y el fulgor de Franco, que era el fulgor de África»; los dos «se salvaron de África y de Franco» (p. 50).

En esta historia se muestra cierto rechazo a volver a la batalla por parte de los africanistas, lo que puede interpretarse como una falta de convicción respecto a la causa de la guerra, un bajo estado de ánimo, etcétera. El autor había insistido en este aspecto en otro lugar de la obra a través de un interrogante muy elocuente: «¿Es que aquellos hombres no iban a volver nunca a la guerra?» (p. 44).

En estos microrrelatos se observa que Umbral implica a africanistas de distintos grados castrenses, de lo que se deduce que su objetivo es generalizar el fracaso de los africanistas en su proceso de integración social. Además, todas las historias, salvo la de Blas, terminan mal. También destaca la intención caricaturesca en la caracterización de los personajes femeninos, lo que podría interpretarse como que los africanistas no tienen una buena acogida entre los habitantes de la ciudad y solo pueden relacionarse o casarse con chicas feas, aventureras o que trabajan en burdeles: la Poti, Delmirina, María Luisa, etcétera. Esta presentación es una muestra de la antipatía que el protagonista, y por supuesto el autor, profesa a los militares.

El uso particular de la terminología

Uno de los aspectos de *El fulgor* que no pueden pasar inadvertidos a ningún investigador es el uso particular que hace Umbral de algunos términos. En este sentido, la intención del autor resulta evidente desde el mismo título de la obra. Abordamos este punto en relación con el objeto de este trabajo, por lo que analizamos solo dos términos: *fulgor* y *africanista*. El primero se usa con menos frecuencia que otros de su mismo campo semántico. Según la RAE, este vocablo significa «Resplandor y brillantez»; es decir, se trata de un concepto relacionado con la luz. Sin embargo, el novelista lo asocia con otros, lo emplea en diferentes contextos y lo relaciona con políticos españoles, con personajes episódicos, de modo que resulta difícil reducir su significado a su campo semántico. Así, «El fulgor de África era un fulgor de **sangre y semen**»; Anadiomenes era «una **víctima** más del fulgor de África»; Nicomedes estaba «**muerto** bajo el fulgor de África»; «En esto [**alcohol y tabaco, sueño y muerte**] acaban los capitancitos de África, en esto acaba el fulgor de África, el fulgor del **Imperio**»; «estaba lleno del fulgor de África, del fulgor del Imperio»; los soldados «tenían en los ojos el fulgor de África (el fulgor del Imperio, cosa de señoritos)».

Además, Umbral identifica más de una vez el fulgor de África con el general Franco, que en el momento de la publicación la obra no era muy apreciado por los españoles. Con todo esto podríamos confirmar que el término *fulgor* en la novela es polisémico y podría significar ‘eco’, ‘repercusión’, ‘influencia’, ‘impacto’... El mismo autor lo dice de forma explícita: «Aunque a él [Jonás] todo aquello le daba un poco de risa, los días decisivos de su vida, los que recordaría para siempre, los había vivido bajo el fulgor de África» (p. 75).

Esta palabra traza asimismo la trayectoria del proceso colonialista, que comenzó como sueño de un imperio («el fulgor del Imperio, cosa de señoritos») y terminó como la pesadilla de un fracaso con víctimas, muertos y desilusiones (el fulgor de África, cosa de soldados).

En cuanto al segundo término, *africanista*, partiendo de un manejo exhaustivo del material estudiado podríamos señalar que su uso no es muy frecuente, pues

ni Galdós ni Sender ni Díaz Fernández ni Arturo Barea lo utilizan. Esta palabra se refiere, según el diccionario de la RAE, a dos grupos: el de los científicos especialistas en temas africanos y el de los militares que formados en campañas del norte de África. Pero, volviendo a los antecedentes del término, resulta que formaba parte del nombre de una organización fundada en 1883, la *Sociedad Española de Africanistas y Colonialistas*. Según Santiáñez, a partir de mediados del siglo XIX se fundaron en España diversas instituciones que tenían una relación directa con las aspiraciones expansionistas de España, y entre ellas destaca la mencionada sociedad.⁵⁹ Goytisolo confirma lo anterior y acusa expresamente a los arabistas españoles, al igual que a sus homólogos franceses e ingleses, de contribuir a los proyectos colonialistas de sus respectivos países:

Las evidentes conexiones del arabismo español con las ambiciones hegemónicas sobre el norte de Marruecos se manifestaran en la alianza ocasional de africanistas y arabistas mediante la cual estos últimos ponen sus estudios y conocimientos al servicio de la empresa expansionista de los primeros.⁶⁰

De estas palabras de Goytisolo se puede deducir que los africanistas no eran solo los militares que llevaban a cabo esa empresa, sino un colectivo compuesto por científicos, ideólogos, militares, etcétera, relacionados de un modo u otro con ella. Podríamos confirmar que Umbral, al usar ese término para designar a los militares de África, quiso recordar a los ideólogos colonialistas, auténticos padres del proyecto, y hacer recaer sobre ellos la responsabilidad, pues son quienes preparan el terreno a los militares, legítimos protagonistas de su ejecución, y les ofrecen el respaldo ideológico y el material científico que necesitan.

CONCLUSIONES

Después del análisis anterior podríamos señalar algunas conclusiones:

- La obra objeto de estudio entronca con una tradición novelística de gran valor literario de escritores liberales (como Galdós) e izquierdistas (como Sender, Barea o Díaz Fernández). El denominador común es su rechazo a la guerra, su antimilitarismo.
- En el caso de *Aita Tettauen*, de Galdós, prevalece la parte social y la difusión de ideas como la fraternidad, que el autor defendió a lo largo de su obra y su vida. A pesar de ello, es patente la actitud crítica del novelista canario hacia la guerra, sus causas, su ideología, etcétera.
- La aportación de Sender con *Imán* es más profunda, pero también más dispersa, lo que dificulta la percepción de su mensaje y produce una notable

⁵⁹ Santiáñez (en Sender, 2006: 11).

⁶⁰ Goytisolo (1982: 192).

diversidad de opiniones. Sin embargo, casi todos los críticos coinciden en su antimilitarismo y su antibelicismo.

- *Aita Tettauen e Imán* son reflexiones sobre los hechos que narran. Estas dos novelas jugaron un importante papel en la evolución del tema de la guerra de África. De una visión justificadora de la guerra, motivada por una idea estereotipada de los marroquíes, una base religiosa y una presunta misión civilizadora, se pasa a otra denunciadora que critica el mismo hecho de la guerra, rehabilita a los marroquíes y desmiente la misión.
- *El fulgor* es una síntesis tardía de todo el tema de África con aportaciones muy novedosas tanto en el aspecto narrativo como en el ideológico. De igual forma, esta obra presenta una gran originalidad, en cuanto a motivos y planteamiento, respecto a sus antecedentes, pues en ella no se ofrecen detalles sobre batallas, acciones bélicas, descripciones de los marroquíes o de su país, etcétera.
- Aunque la parte correspondiente a la guerra de África en *El fulgor* parece pequeña desde el punto de vista cuantitativo, la diferencia ha sido compensada cualitativamente a través de la implicación en este tema de los distintos elementos narrativos (los personajes, el espacio, los microrrelatos, etcétera), hasta tal punto que es casi imposible imaginar la obra sin esa parte.
- El motivo central de *El fulgor* no es la recreación de unos recuerdos personales y familiares del autor, sino la plasmación novelizada de un hecho histórico, la guerra de África. Los recuerdos funcionan como ambiente y armazón de la historia.
- En su mordaz exposición de la guerra de África, a Umbral podrían haberle influido muchos factores. Entre ellos destacan la evolución que tuvo esta cuestión, convertida en historia, y el peligro que representó para la recién establecida democracia española el intento de golpe de Estado del 23F, llevado a cabo por un grupo de militares. El novelista utiliza una forma de mostrar su antimilitarismo que consiste en traer los militares a su casa, a una capital de provincia española, y presentarlos como asesinos, violadores de doncellas, seductores de niñas, cobardes y bufones.
- La aversión por lo militar se presenta por medio de una crítica contra la guerra en sí y sus ejecutores. En su tratamiento de la guerra se interesa por su fondo ideológico, su origen y su gravedad. En cuanto a los propios militares, los presenta actuando, lo que facilita la exposición de los defectos más graves de la vida castrense: la rivalidad entre sus distintos grupos, el clasismo, la falta de escrúpulos y el oportunismo. El resultado es desolador. La guerra es injustificable y constituye una causa perdida, y la actuación civil de los militares destruye su estereotipada imagen de honradez exponiendo otra que los desprestigia.

- Esta presentación crítica se hace patente por medio de diversos recursos narrativos: el espacio ratifica la cuestión de África como tema central de la obra. Los personajes militares son puras caricaturas humanas; los diálogos destacan la demagogia de los imperialistas, sobre todo los militares; la narración confirma los juicios expresados en los diálogos sobre muchos aspectos de la guerra de África; en los microrrelatos el novelista caracteriza a sus personajes militares a través de sus actos, sus iniciativas, sus reacciones, etcétera, lo que constituye el aspecto social, ausente en las obras anteriores.

BIBLIOGRAFÍA

- Abuelata, Mohammad (1992), «Aspectos técnicos en la narrativa de Ramón J. Sender (1930-1936)», *Alazet*, 4, pp. 11-57.
- Alarcón, Pedro Antonio de (2005), *Diario de un testigo de la guerra de África*, ed., introd. y notas de María del Pilar Palomo, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- Alcalá, Ángel (2004), *Testigo, víctima, profeta: los trasmundos literarios de Ramón J. Sender*, Madrid, Pliegos.
- Carrasco González, Antonio M. (2000), *La novela colonial hispanoaficana: las colonias africanas de España a través de la historia de la novela*, Madrid, Sial.
- Carrasquer Launed, Francisco (1970), *Imán y la novela histórica de Sender*, pról. de Ramón J. Sender, Londres, Tamesis.
- Collard, Patrick (1997), «Descripción y función del paisaje en *Imán*», en Juan Carlos Ara Torralba y Fermín Gil Encabo (eds.), *El lugar de Sender: actas del I Congreso sobre Ramón J. Sender (Huesca, 3-7 de abril de 1995)*, Huesca, IEA / IFC, pp. 197-216.
- Forcadell Álvarez, Carlos (2004), «Historia en la novela: la cultura política republicana en R. J. Sender (1931-1936)», en José-Carlos Mainer Baqué (ed.), *Los pasos del solitario: dos cursos sobre Ramón J. Sender en su centenario*, Zaragoza, IFC, pp. 153-171.
- Garrido Domínguez, Antonio (1993), *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis.
- Gracia Armendáriz, Juan (1995), *El artículo diario de Francisco Umbral (1957-1988): análisis y documentación*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Goytisolo, Juan (1982), *Crónicas sarracenas*, Barcelona, Ruedo Ibérico.
- Jover Zamora, José María (2002), *Historia, biografía y novela en el primer Sender*, Madrid, Castalia.
- Lough, Francis (2001), *La revolución imposible: política y filosofía en las primeras novelas de Ramón J. Sender*, Huesca, IEA.
- Martín, Miguel (1973), *El colonialismo español en Marruecos (1860-1956)*, París, Ruedo Ibérico.
- Martínez Rico, Eduardo (2002), *La obra narrativa de Francisco Umbral: 1965-2001*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- (2010-2011), «Un relato sobre escritores», *Intramuros: biografías, autobiografías y memorias*, año xv, 32 (especial Francisco Umbral), pp. 8-9.
- Mayoral Sánchez, Javier (1997), *Transgresión, insolencia y creatividad en la prosa diaria de Francisco Umbral: 1976-1994*, tesis, Universidad Complutense de Madrid.
- Peñuelas, Marcelino C. (1971), *La obra narrativa de Ramón J. Sender*, Madrid, Gredos.
- Pérez Galdós, Benito (1963), *Obras completas*, introd. de Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 7.^a ed.
- (1979), *Aita Tettauen*, Madrid, Alianza.
- (2004), *Aita Tettauen*, est., pról., ed. y notas de Francisco Márquez Villanueva, Madrid, Akal.

- Ressot, Jean-Pierre (2004), «Violencia e historia en *Imán*», en José-Carlos Mainer Baqué (ed.), *Los pasos del solitario: dos cursos sobre Ramón J. Sender en su centenario*, Zaragoza, IFC, pp. 23-46.
- Sender, Ramón J. (1976), *Imán*, introd. de Marcelino C. Peñuelas, Barcelona, Destino.
- (1992), *Imán*, ed., introd. y notas de Francisco Carrasquer Launed, Huesca, IEA.
- (1996), *Imán*, pról. de Alejandro Gándara, Barcelona, Círculo de Lectores.
- (2006), *Imán*, ed. de Nil Santiáñez, Barcelona, Crítica.
- Umbral, Francisco (1989), *El fulgor de África*, Madrid, Seix Barral.
- Villanueva, Darío (1989), *El comentario de textos narrativos: la novela*, Barcelona, Júcar.