

Descripción y función del paisaje en *Imán*

Patrick Collard

Universiteit Antwerpen / Rijksuniversiteit Gent

Hace muchos años, en un libro mío,¹ tuve ocasión de comentar —después de que lo hubiera hecho ya, entre otros, Marcelino C. Peñuelas—² la curiosa (y falsa) modestia de las palabras introductorias de Sender a la primera edición de *Imán* (1930); sobre ellas vuelve también Jean-Pierre Ressot en la interesantísima «Présentation» de su excelente traducción de *Imán* al francés.³ Recordemos que el joven Sender presenta⁴ su primera y magistral novela, que fue, en palabras de Jean-Pierre Ressot, un «livre de référence pour toute une génération d'Espagnols, au moment où les convulsions de l'histoire ébranlaient les bases de leur société»,⁵

¹ Ramón J. Sender en los años 1930-1936. *Sus ideas sobre la relación entre literatura y sociedad*, Gante, Rijksuniversiteit, «Werken uitgegeven door de Faculteit van de Letteren en Wijsbegeerte», 1980, pp. 158-159.

² *La obra narrativa de Ramón J. Sender (carta prólogo de Ramón J. Sender)*, Madrid, Gredos, 1971, p. 100.

³ Ramón J. SENDER, *L'aimant*, presentación, traducción y notas de Jean-Pierre RESSOT, Imprimerie Nationale, Éditions, 1994, p. 24.

⁴ «Nota a la primera edición del año 1930», p. 7 en la edición preparada e introducida por Marcelino C. PEÑUELAS, Barcelona, Destino («Áncora y Delfín»), 2ª ed., 1976. Todas las referencias de los fragmentos que citaré remiten a esta edición.

⁵ *L'aimant*, ed. cit., p. 7.

EL LUGAR DE SENDER

como simples «notas [...] apenas ordenadas [...]» y que el «libro no tiene intenciones estéticas ni prejuicios literarios». Éstas y otras afirmaciones del epígrafe han de tomarse *cum grano salis* y, sobre todo, han de relacionarse con una intención testimonial y documental en conformidad con cierto concepto del realismo que Sender fue desarrollando en textos ensayísticos desde finales de los años veinte hasta la guerra civil.⁶

Pero si aquí se trae a colación el epígrafe de *Imán* es sobre todo por sus palabras finales, que no parecen haber despertado mucho interés entre los estudiosos y que mediante una expresión con sinestesia remiten en tono discretamente emotivo al recuerdo del marco geográfico de la novela. Sus «notas», dedicadas a los soldados que con él compartieron la experiencia de la guerra de Marruecos, fueron «escritas con la voz del paisaje africano en los oídos», concluye Sender. Pues bien, estimulado por estas palabras, me gustaría examinar una serie de aspectos —estilísticos, temáticos, narratológicos— referentes a la evocación del paisaje en *Imán*, puntualizando de antemano que el texto estudiado lleva necesariamente a una extensión del objeto de estudio hacia la naturaleza⁷ en su conjunto.

¿Qué se nos dice explícita y concretamente del paisaje en *Imán*?, ¿cuáles son su grado de presencia y sus funciones?, ¿es palpable el efecto de una mirada que vuelve subjetivo el paisaje interpretándolo?, ¿cómo se distribuyen diegéticamente los fragmentos que se dedican a su descripción?, ¿se relacionan más o menos directamente con determinados aspectos del ideario de Sender en aquel período?... Son éstas las preguntas (artificiales en la medida en que, al menos parcialmente, surgen, por así decir, *post factum*, a partir del resultado de una lectura de *Imán* por quien las hace) a las que se tratará de contestar a continuación.

EXTENSIÓN, DISTRIBUCIÓN Y CONTENIDO REFERENCIAL DE LAS DESCRIPCIONES

La crítica ha subrayado ya varias características y cualidades de la prosa descriptiva del Sender de *Imán*, entre otras su dimensión poética (comentada en un notable artículo de Rafael Bosch),⁸ y por otra parte su «verismo indiscutible [...] con algún apunte impresionista y visos expre-

⁶ Véanse P. COLLARD, «Las primeras reflexiones de Ramón Sender sobre el realismo», en Alan M. GORDON y Evelyn RUGG, eds., *Actas del sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, 1980, pp. 179-182; María Francisca VILCHES de FRUTOS, «Ramón J. Sender, como crítico literario», *Revista de Literatura*, XLV/89 (enero-junio de 1983), pp. 73-94.

⁷ Uso la palabra según la tercera acepción ofrecida por el *Diccionario de uso del español* de María MOLINER (Madrid, Editorial Gredos, reimp. 1971): «Universo físico, o sea, ajeno a la intervención espiritual del hombre».

⁸ «La "especie poética" en *Imán*, de Sender» [1962], en José-Carlos MAINER, ed., *Ramón J. Sender. In memoriam. Antología crítica*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rio-

sionistas», según Francisco Carrasquer.⁹ Aparte de aludir a la función que las descripciones del paisaje desempeñan en la definición de estados de ánimo de los personajes (aspecto sobre el cual, por supuesto, volveré), Marcelino C. Peñuelas hace observar que las descripciones «son de una concisión extrema. Las de la naturaleza, del paisaje, se suelen reducir a breves frases intercaladas esporádicamente en la narración [...]».¹⁰ Y, en efecto, la brevedad llama la atención ya que, si entre los trozos puramente descriptivos algunos pocos llegan a constituir un párrafo de unas ciento veinte palabras o más (por ejemplo pp. 39-40), otros forman un bloque textual dentro del párrafo, por ejemplo introduciéndolo (como al final de la p. 204) y muchos se limitan a unas pocas palabras; más adelante se comentará la función de una importante excepción: los tres párrafos dedicados a la descripción de San Juan de las Minas (pp. 173-174). Es notable además la frecuencia con que Sender acude a los enunciados sin núcleo verbal,¹¹ que recuerdan las acotaciones teatrales o, más exactamente, quizás las frases tan típicas del Valle-Inclán de *Tirano Banderas*.¹² Dicho de otro modo: formalmente ya lo descriptivo en *Imán* se resiste a cumplir con su tendencia clásica a aparecer como una *amplificatio*, una digresión. Luego se verá que también su contenido, por su carácter funcional, ofrece la misma resistencia.

Se debe sin embargo completar estas observaciones con un dato cuantitativo que no carece de interés para el estudio de la creación ambiental y que matiza el adverbio usado por Marcelino C. Peñuelas cuando habla de «frases intercaladas *esporádicamente*» (el subrayado es mío): aunque generalmente breves, las referencias al paisaje son relativamente numerosas (unas cincuenta) y se reparten a lo largo de la novela; son más frecuentes sin embargo en la parte central, «Annual – La catástrofe», que en la pri-

ja, 1983, pp. 291-297. Véanse también la ya citada «Présentation» de J.-P. RESSOT, *op. cit.*, p. 28, quien habla de la «poétisation du réel», y los apartados «Sentido lírico», en M. C. PEÑUELAS, *La obra narrativa...*, cit., pp. 257-260, y «Notas poéticas», en Francisco CARRASQUER, «*Imán*» y *la novela histórica de Sender (con Prólogo de Ramón J. Sender)*, Londres, Tamesis Books Limited, 1970, pp. 37-48.

⁹ *Ibid.*, p. 37.

¹⁰ *La obra narrativa...*, cit., p. 238.

¹¹ Por ejemplo: «Llanuras pardas, grises» (p. 38); «Cráteres de los cercos de tiendas desmoronadas» (p. 49); «Las colinas, limpias; el cielo fresco y diáfano» (p. 133); «La tierra, blanca; los arbustos, escasos y secos; llanura cruzada por mil caminos invisibles de desolación» p. 153).

¹² «Luna clara, nocturnos horizontes profundos de susurros y ecos», «Santa Fe de Tierra Firme —arenales, pitas, manglares, chumberas— en las cartas antiguas, Punta de las Serpientes», etc. (pp. 9 y 15 en la 7ª edición de la colección «Austral», 1968). Como se sabe, la referencia a *Tirano Banderas* no es nada arbitraria: Sender se había quedado deslumbrado por la lectura de esta novela cuyas cualidades se elogian en «El novelista y las masas» (*Leviatán*, 24 [mayo de 1936], pp. 1-21) y más tarde en «Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia», *Examen de ingenios. Los «noventayochos»*, Nueva York, Las Americas Publishing Co., 1961.

EL LUGAR DE SENDER

mera, «El campamento – El relevo», y la tercera, «Salvación – La guerra – Licenciamiento – La paz de los muertos». Y en la segunda parte es donde se narra lo esencial (y lo más espeluznante) de la tremenda experiencia de Viance en su alucinante itinerario de más de cien kilómetros entre Igueriben («R.» en la novela)¹³ y Melilla, caracterizados por horribles sufrimientos. Además, como el contenido de las notas descriptivas tiende necesariamente a la repetición, el paisaje que marcó hasta la obsesión los recuerdos de Viance, Antonio y, desde luego, Sender, está pues muy presente y marca necesaria e insistentemente los recuerdos del lector.

En la mayoría de los casos la motivación de la descripción paisajística es la mirada y el punto de vista que el narrador delega en Viance u, ocasionalmente, en otro personaje; los ejemplos siguientes muestran cómo varias veces la motivación tiende a subrayarse de manera explícita (mirada o movimiento del protagonista → trozo descriptivo que muestra un paisaje enfocado desde la posición de Viance o, episódicamente, de otro personaje o del mismo narrador):

Viance se impacienta en el puesto. Tarda el relevo. Ve el barranco [...]; la carretera blanca [...]. Azulean las lomas hacia el río [...]. A la izquierda, las cumbres [...]. (p. 39)

Luego [el comandante] se acerca al parapeto y mira con los gemelos insistentemente, sin distraerse un instante.
El color blanco de las lomas [...]. (p. 95)

[Viance] Se asoma, subiendo por una rampa, afuera. Una llanura gris, [...]. (p. 152)

Al doblar la loma aparece, en la lejanía, Dar Drius. La llanura [...]. (p. 159)

Al doblar el recodo de la colina, cara a la gris llanura [...]. (p. 189)

Al pie de la extensa colina que ocupamos se extiende una planicie cerrada [...]. (p. 275)

Por fin, a solas en el vagón de un tren secundario que le conducía a la estación de término, mirando la estepa seca y oscura, [...]. (p. 294)

«Llanura (desértica)» sería el *pantónimo*¹⁴ que aparece desde las primeras líneas y que a lo largo de la novela se recuerda, se amplifica, se configura —se *declina*, como diría Ph. Hamon—: combas, colinas, algún barranco, algunas matas, matices de colores, etc. Mención aparte merecen las evocaciones de lo que se podría llamar el paisaje «militarizado»: fragmentos en los que la descripción por un vocabulario tiende a convertirse

¹³ Véase J.-P. RESSOT, «Présentation», p. 26.

¹⁴ Traduzco la palabra *pantonyme* de la terminología de Ph. HAMON, *Du descriptif*, París, Hachette Livres («Hachette Université, Recherches Littéraires»), p. 127: «Déclinaison (actualisation) de paradigmes latents, un système descriptif (S. D.) est un jeu d'équivalences hiérarchisées: équivalence entre une dénomination (un mot) et une *expansion* [...]; la dénomination [...] assure la permanence et la continuité de l'ensemble, servant [...] de *pantonyme* à la description [...]; le pantonyme est donc, en quelque sorte, le 'nom propre' de la description».

en topografía militar, a veces caracterizada por un léxico especializado; dos de los ejemplos más largos y más aislables como entidad textual donde el paisaje natural enmarca la topografía militar se encuentran en el quinto capítulo de la novela, pp. 88-89 y 94.

«Primera estampa. Síntesis de la narración», así titula Marcelino C. Peñuelas¹⁵ su comentario al primer párrafo de *Imán*; la palabra «síntesis» también es aplicable al tema aquí tratado:

Cuatro carros de asalto entran a media tarde en el campamento. Ruido inseguro de chatarra en la solidez del silencio. Traen la sequedad calcárea de los desiertos que rodean la posición y cierran las perspectivas sin un árbol, sin un pájaro. (p. 33)

El primer párrafo, sobre el que se volverá tanto al final de esta parte como en la segunda, impresiona por su fuerza de evocación ambiental condensada en tan sólo cuarenta y una palabras (nótese la presencia del enunciado sin núcleo verbal). La tercera oración evoca el marco natural, de una manera que podría calificarse de oblicua pero sumamente significativa: son los carros de asalto los que, por su procedencia, el polvo que levantan y el que los recubre, «traen» el desierto —es decir, su ambiente— al campamento; de entrada, pues, el paisaje está fundido con lo bélico. Unas páginas más lejos, surge la primera referencia a la llanura, que ha de convertirse en verdadero *leitmotiv*: «Las llanuras amarillas onduladas a trechos [...]», pp. 36-37; «Llanuras pardas grises», p. 38; «Los llanos de Drius se enrojecen», p. 39; «Ladran perros en el corazón de la noche sobre la llanura desolada», p. 49; «Una llanura gris, desierta», p. 152; «La llanura pertenece a un planeta que no es el nuestro», p. 153; «La llanura sigue hacia Drius [...]», p. 158; «La llanura poblada de arbustos se alza lejos [...]», p. 159; «La llanura sigue muerta y viva con raros contrastes», p. 161; «¿Y la llanura? Quedan diseminadas las mismas sombras largas [...]», p. 163; «La llanura, con su honda y dilatada lobreguez [...]», p. 172; «ha perdido de vista Tistutin y se enfrenta con la llanura, cuyos reflejos [...]», p. 175; «La llanura sigue desierta», p. 175; «La llanura es ahora blanca, pelada, lisa», p. 176; «La llanura amenaza por todas partes», p. 176; «Despierta la llanura y con ella comienzan a agitarse bajo el sol los moros [...]», p. 177; «Viance quiere salir, pero la luz de la llanura es como [...]», p. 180; «cara a la gris llanura», p. 189; «[...] llega a la llanura de Monte Arruit», p. 191; «La llanura duerme arriba. [...] La llanura, hasta Monte Arruit, no es tan blanca, [...]», p. 205; «sin el agobio de las llanuras calcáreas», p. 231; «se extiende una planicie cerrada a la izquierda [...]», p. 275; «mirando la estepa seca y oscura [...]», p. 294.

Sender distribuye estratégicamente sus pinceladas descriptivas, con gran economía de medios pero con evidente insistencia. Esa inacabable llanura obsesivamente presente, teatro de la dramática experiencia de Viance y reflejo físico de sufrimientos que parecen tan interminables

¹⁵ «Introducción», *op. cit.*, p. 13.

EL LUGAR DE SENDER

como la misma llanura, queda grabada en la retina del lector como indisoluble de la historia del protagonista. Pero se trata de un efecto que el arte descriptivo no puede lograr con la repetición y la distribución sólo. Lo que pasa es que el escritor se dedicó en *Imán* a un acertado experimento artístico de evocación paisajística de tendencia impresionista;¹⁶ y, dicho sea de paso, aunque el adjetivo «artístico» contradiga ciertas afirmaciones explícitas del epígrafe, es evidente que el simple hecho de declarar allí que las páginas de *Imán* fueron escritas «con la voz del paisaje africano en los oídos» no sólo anuncia un determinado grado de protagonismo de este paisaje sino que revela también, de antemano, la voluntad de estilo que determina su representación. En primer lugar cabe poner de relieve que la constante poetización¹⁷ de la realidad, uno de los rasgos más llamativos de *Imán*, origina en algunos fragmentos descriptivos imágenes de una gran belleza, como ésta por ejemplo: «A la izquierda, las cumbres de dromedario de Tizzi Asa buscan la luna con la joroba; pero es inútil» (pp. 39-40).

En segundo lugar se debe mencionar la gran variedad que Sender introduce en sus evocaciones del paisaje. Pues esas llanuras bastante uniformes, con unas suaves lomas o cráteres de granadas como únicos accidentes del terreno, esas llanuras secas, desoladas y desérticas a las que el texto alude tantas veces, Sender las muestra al lector como una realidad cuya apariencia varía según el momento del día, el lugar del itinerario de Viance y la posición de éste. Destaca la especial atención que Sender dedicó a captar los colores y sus matices: la tierra que se ofrece a los ojos del narrador y de Viance, generalmente inhóspita y mutilada por la guerra, es, dependiendo del momento y del lugar, amarilla, parda, pardusca, gris, gris plomizo, lóbrega («la llanura, con su honda y dilatada lobreguez», p. 172), lívida, blanca o «no tan blanca [...] como la de [...]», p. 205; higueras y setos conforman una «lejanía verdeoscura» (p. 158), etc. La guerra aporta su siniestra contribución a los colores de la tierra, transformando a los muertos en simples manchas trágicamente incorporadas al paisaje: el gris plomizo de la llanura está «salpicado del blanco o del amarillo tumefacto de los cadáveres desnudos» (p. 189). Mediante el uso de verbos derivados de nombres de color, el detalle contemplado cobra más vida; se sugieren los efectos de la luz y un sutil juego de matices y transiciones: «Azulean las lomas» (p. 39), «amarillean las lomas» (p. 154); o se evoca con eficacia, conjuntamente, el color y un movimiento serpenteante: «Negrea la tierra entre rocas» (p. 159). Los tonos dominantes en *Imán*

¹⁶ Sobre las tendencias impresionista y expresionista en la prosa senderiana, véanse Josefa RIVAS, *El escritor y su senda. Estudio crítico-literario sobre Ramón J. Sender*, México, Editores Mexicanos Unidos, 2ª ed., 1967, pp. 234 y ss.; F. CARRASQUER, *op. cit.*, pp. 49-58, y M. C. PEÑUELAS, *La obra narrativa...*, cit., pp. 249-250.

¹⁷ Otra vez remito, para más detalles sobre este tema, a R. BOSCH, «La "species poetica" en *Imán*, de Sender», art. cit.

(gris, pardo, amarillo) sin duda son los que efectivamente corresponden a la realidad del marco geográfico descrito en la novela; pero es de subrayar, como por cierto lo hace Marcelino C. Peñuelas,¹⁸ que también se trata de los tonos predilectos de Sender, «que ha sentido toda su vida una cierta atracción hacia la pintura como medio de expresión y como tema de estudio».¹⁹ Transcribo un pasaje de las conversaciones que mantuvieron Sender y Peñuelas:

[P.] —[...] Parece que has tenido siempre una sensibilidad especial para el color. [S.] —Más que para el sonido. Sobre todo, tonos fríos y tonos menores. Matices de gris, matices de blanco, matices de amarillo bajo. La púrpura de los cardenales, de los emperadores, no me gusta. es un color «barato». [P.] —¿Utilizas conscientemente el color para matizar? [S.] —Casi siempre para rebajar un poco los colores fuertes. Porque prefiero, como he dicho, los tonos fríos y bajos. [...] Como ambientación. Me gusta mucho en el ambiente el gris, porque en el gris destaca cualquier forma de énfasis natural, aunque sea muy poco acusado. Y entre mis defectos tengo también alguna forma de fuego interior que no puedo evitar. El esfuerzo mío cuando escribo consiste más en atenuar el fuego que en atizarlo, ¿comprendes? Entonces hago lo más tenue posible ese fuego interior en la expresión y procuro que resalte sobre un fondo neutro y gris.²⁰

Es evidente que se debe andar con prudencia y cuidado al cotejar el primer texto novelesco de un escritor de unos veintinueve años con las reflexiones del novelista que, en la vejez, contempla el conjunto de las obras publicadas a lo largo de cuarenta años: lo que dice éste no se aplica necesariamente a aquél; pero, hecha la salvedad, en este caso merece la pena resaltar la coincidencia entre los juegos de tonos y matices en *Imán* y las citadas declaraciones de Sender. Me imagino que los casi dos años²¹ de servicio militar en Marruecos marcaron profundamente al joven escritor.²² ¿Sería sorprendente que esas preferencias hubieran sido por lo menos acentuadas, si no reveladas, por la experiencia marroquí?, ¿o fue simplemente la contemplación y la vida en medio de un marco natural, con cuyos tintes se sentía en sintonía, las que incitaron a Sender a evocarlos con cierta insistencia? Las preguntas quedan abiertas.

¹⁸ *La obra narrativa...*, cit., pp. 245-250.

¹⁹ *Ibid.*, p. 245.

²⁰ M. C. PEÑUELAS, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, Madrid, Magisterio Español, 1970, pp. 230-231.

²¹ De fines de febrero de 1922 hasta el 31 de enero de 1924, según la imprescindible y ejemplar fuente de información sobre el «primer Sender», la muy documentada «Introducción» de Jesús VIVED MAIRAL (ed.) a Ramón J. SENDER, *Primeros escritos (1916-1924)*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1993, p. XCVII.

²² Es sabido sin embargo que *Imán* no es el primer texto literario de Sender cuya historia transcurre en Marruecos. Recordemos un dato señalado por José Domingo DUEÑAS LORENTE (en la «Introducción» de su edición de Ramón J. SENDER, *Literatura y periodismo en los años 20. Antología*, Zaragoza, Edizions de l'Astral [«Cuadernos de Cultura Aragonesa», 12], 1992, p. 25): el soldado Sender desembarcó en Melilla muy preparado al descubrimiento del país; su

EL LUGAR DE SENDER

Como comenta Ph. Hamon²³ en su capítulo sobre el enunciado descriptivo y su construcción teórica, la descripción siempre tiene algo que ver con un horizonte de expectativas preexistentes, o sea, con un código, una norma (un ser humano tiene una cabeza, dos brazos, etc.; el diccionario enciclopédico dice de qué piezas básicas consta tal o cual máquina). De ahí que una descripción pueda *modalizarse*: la modalización es un procedimiento frecuente que consiste en describir evaluando lo descrito con referencia a un horizonte de expectativas y señalando, por ejemplo, ausencias, carencias. Uno de los ejemplos más conocidos en poesía castellana moderna quizás sean estos amargos y crueles versos, con su quintuple repetición de las palabras privativas «ni» o «sin», del famoso «A orillas del Duero», de los *Campos de Castilla*:

¡Oh, tierra triste y noble,
la de los altos llanos y yermos y roquedas,
de campos sin arados, regatos ni arboledas;
decréptas ciudades, caminos sin mesones,
y atónitos palurdos sin danzas ni canciones
que aún van, abandonando el mortecino hogar,
como tus largos ríos, Castilla, hacia la mar!²⁴

También en *Imán* se encuentra el procedimiento, desde el mismo principio del texto, y para concluir la primera parte de este trabajo quisiera dedicar un comentario al final del primer párrafo, donde se insiste en lo que no hay en el paisaje. Recordemos la tercera y última oración del primer párrafo de la novela:

[cuatro carros de asalto] Traen la sequedad de los desiertos que rodean la posición y cierran las perspectivas sin un árbol, sin un pájaro. (p. 33)

Ya queda dicho que de entrada, desde la primerísima estampa, aparece un paisaje desértico, fundido con lo bélico. De entrada también el desierto se define no sólo por lo que es (un espacio de «sequedad») sino por lo que no es (un espacio sin árboles ni pájaros). Pero esto ya tiene que ver con la focalización en *Imán* por cuanto —y que se me perdone la aparente perogrullada— el lector se entera, a través de la modalización «sin...», «sin...», de que el punto de vista adoptado es el de hombres para quienes árboles y pájaros constituyen lo normal en un paisaje o espontáneamente

primera novela corta, «Una hoguera en la noche», publicada en 1923 en los números 26 (julio) y 27 (agosto) de la revista barcelonesa *Lecturas*, se ambienta en Marruecos, pero «los conocimientos sobre Marruecos y sobre la propia guerra colonial que exhibe Sender en “Una hoguera en la noche” proceden no de la vivencia directa sino de sus ya abundantes lecturas y curiosidades». J. D. Dueñas Lorente remite a una cita de *Crónica del alba*, Madrid, Alianza Editorial, 1971, III, p. 125: «Cuando fui a Marruecos había leído tanto sobre aquel sombrío y árido país y sobre las condiciones de la vida militar en las colonias que no me sorprendió nada en absoluto».

²³ *Du descriptif*, cit., pp. 118 y ss.

²⁴ Antonio MACHADO, *Poesías completas*, prólogo de Manuel ALVAR, 12ª edición, Madrid, Espasa Calpe, 1987, p. 138.

PATRICK COLLARD

se asocian con lo ameno en un paisaje y de todas formas contrastan con «la sequedad calcárea»: además de los mismos lectores, el narrador Antonio, Viance y los otros militares españoles que sufren en Marruecos. Porque la lectura confirmará que esas últimas palabras del primer párrafo remiten indirectamente a España, reflejan la nostalgia de los que extrañan su tierra y sus hogares y anuncian la expresión de esta nostalgia:

La tarde es ahora color de miel y en el olvido momentáneo de todo —un olvido tan suave, tan fácil, hundido en la armonía del cielo, del aire, de la propia conciencia virgen— se desean oír las esquilas de la campiña española. (p. 96)

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 [...]. (p. 105)

Viance no puede dormir. Los pequeños rumores de la posición le recuerdan, por referencias, ruidos de agua. Al pensar en su casa de la aldea envidiaba aquella miseria con el cantaral rezumante y la tinaja donde al extraer una jarra de agua cantaban las gotas resbalando. No concibe por qué se marchó estando como estaba el pueblo tan bien abastecido de manantiales. Y luego aquellas nevadas que en el deshielo llenaban los caminos, las calles de charcos. (pp. 114-115)

La noche, cuando se ocultaba la luna, era negra como las entrañas de un volcán, mucho más negra que en España. (p. 135)

De los fragmentos que se acaban de citar, el más significativo, respecto del tema aquí tratado, es por supuesto el tercero, que es una muestra del desarrollo de uno de los *leitmotiv* más acentuados, el de la sed: en la visión de Viance (que tuvo que beber orina), la obsesión por el agua transforma la aldea aragonesa, donde el protagonista y su familia conocieron una negra miseria, en una suerte de *locus amœnus* identificado como tal únicamente a base de lo que en la tragedia de Marruecos les falta a los soldados españoles del ejército en derrota.

Se ve que, en términos cuantitativos, las alusiones a la nostalgia de España son bastante discretas. Pero *preparan* eficazmente el reencuentro decepcionante de Viance con España en el último capítulo, a cuyo principio el protagonista medita sobre su experiencia marroquí, a partir de la contemplación de los paisajes españoles a través de la ventanilla del tren. Pero este fragmento se considerará en el apartado siguiente.

EL PAISAJE COMO SIGNO

Mieke Bal,²⁵ al principio de su capítulo «Descriptions», en el que lleva a cabo un penetrante análisis de la descripción de Rouen en *Madame Bovary*, cita esta significativa declaración de Flaubert: «Il n'y a point dans mon livre

²⁵ *Narratologie. Les instances du récit*, París, Éditions Klincksieck, 1977, p. 92.

EL LUGAR DE SENDER

une description isolée, gratuite; toutes servent à mes personnages et ont une influence lointaine ou immédiate sur l'action». Los trabajos contemporáneos de teoría literaria que tratan del texto narrativo suelen insistir en las relaciones entre las descripciones y la macroestructura del texto y en la función de los marcos escénicos «como expresiones metonímicas o metafóricas del personaje»²⁶ o como «signo»²⁷ del personaje. En las páginas anteriores han sido considerados los modos y grados de presencia de la descripción paisajística en *Imán* y se ha visto así que ésta participa con gran eficacia en la recreación ambiental de las campañas del Rif; con razón habla Francisco Carrasquer de descripciones «de situaciones muy bien enmarcadas en el paisaje geográfico y humano».²⁸ A continuación se analizan esas mismas descripciones, pero desde el punto de vista del papel que desempeñan, más allá de lo puramente ambiental, en la economía del relato y como «signo» del personaje.

Raras veces el paisaje es inocente en *Imán*. Cualquier lector medianamente atento debe descubrir pronto que, por descripción directa o a través de símiles o metáforas, el paisaje y la naturaleza entera se asocian estrechamente con el drama, los tormentos físicos y las angustias psicológicas y metafísicas de los hombres, contribuyendo «a definir la acción y el clima humano del momento».²⁹ Soledad, sufrimiento, muerte, desesperanza: eso es lo que *dice* el paisaje. Por tres razones: es de tipo desértico; es, dicho en términos militares, teatro de operaciones; se proyectan en él los sentimientos humanos. Y esto desde el primer párrafo, a cuyo final una vez más debemos volver:

[cuatro carros de asalto] Traen la sequedad calcárea de los desiertos que rodean la posición y *cierran las perspectivas* sin un árbol, sin un pájaro. (p. 33)

Mis subrayados señalan el principio de la interpretación subjetiva del paisaje, su *lectura* por el narrador, en este caso, o por Viance³⁰ en otros. Confieso que me quedo con alguna duda en cuanto al sujeto de «cierran»: ¿los carros de asalto o los desiertos? Gramaticalmente la oración es ambigua; opto por «los desiertos». Éstos «rodean» —como si se tratara de un asedio— el campamento y la acción de cerrar «las perspectivas» sugiere entonces la idea de trampa sin salida en que han caído los hombres. Se ve cómo Sender juega con los significados literal y figurado de la voz «perspectiva»: lo que se ofrece a la vista y el aspecto con que nos representamos cosas de un futuro más o menos lejano. «En esta primera estampa —escri-

²⁶ René WELLEK y Austin WARREN, *Teoría literaria* [1948], prólogo de Dámaso ALONSO, versión española de José M^a GIMENO, Madrid, Gredos («Biblioteca Románica Hispánica»), 4^a ed., p. 265.

²⁷ Antonio GARRIDO DOMÍNGUEZ, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis («Teoría de la Literatura y Literatura Comparada»), 1993, pp. 216 y ss.

²⁸ «*Imán*» y *la novela histórica...*, cit., p. 37.

²⁹ M. C. PEÑUELAS, «Introducción» a *Imán*, ed. cit., p. 21.

³⁰ Para las distintas focalizaciones en *Imán* e incluso cierta ambigüedad o confusión (¿voluntaria?) en cuanto a ellas, véase M. C. PEÑUELAS, «Introducción» a *Imán*, ed. cit., pp. 17-20.

PATRICK COLLARD

be Marcelino C. Peñuelas—³¹ puede vislumbrarse también, plasmado en esquemático compendio, el sentido trascendente de la novela que apunta hacia la absurdez final del sufrimiento, del esfuerzo humano, en una vida vacía de sentido».

Unas tres páginas después del párrafo inicial, se lee esta oración, en la que la morfología del terreno —la realidad, digamos— inspira un símil que mediante un adjetivo («tormentoso») remite al drama del que las llanuras son el escenario y se hace como anunciador de la palabra final, «sangre»:

Las llanuras amarillas, onduladas a trechos como un mar tormentoso, van a curvarse unánimemente sobre el río, y el convoy pone en ellas un trazo rojo de sangre. (pp. 36-37)

O sea, que la primera definición del paisaje es la de un elemento hostil: forma parte de un marco geográfico que en rigor pertenece al enemigo vencedor y de donde surge el enemigo vencedor. A lo largo de la novela aparecen variaciones sobre este aspecto del paisaje; ante la imposibilidad de comentar cada caso, me limitaré a citar una serie de ejemplos representativos, dedicándoles luego un comentario de conjunto:

El color blanco de las lomas lejanas va dorándose. Hay una soledad y un silencio extraños. ¡Quizá por la comba de esas llanuras corre el aliento helado de la muerte, que se desencadenará con silbidos y mugidos de cierzo en cuanto salgan! (p. 95)

La dulzura del paisaje es una apariencia hipócrita, porque hacia la izquierda se puebla el horizonte de sombras azulencas, y en la inmensidad desierta y desolada las granadas sondean el silencio y averiguan hasta qué dramáticos infinitos llega. (p. 100)

Al amanecer las caras tienen una palidez de cera, acentuada por la sombra troglodítica de la barba. Apenas se alza el sol da en lo alto de una tienda. Siguen todos en el parapeto. Las colinas, limpias; el cielo, fresco y diáfano. La naturaleza ha dormido y aparece con la cara lavada. (p. 133)

La llanura pertenece a un planeta que no es el nuestro. Un planeta muerto, aniquilado por las furias de un apocalipsis. [...] La tierra, blanca; los arbustos, escasos y secos; llanura cruzada por mil caminos invisibles de desolación. (p. 153)

Al doblar la loma aparece, en la lejanía, Dar Drius. La llanura poblada de arbustos se alza lejos, en un gran escalón [...]. Su [= de Viance] ansiedad se señala ya un objeto, y su miseria una meta. ¡Qué dulce ver hechos materia viva los sueños! Pero la llanura, tan lívida bajo este sol filtrado, no se abarca bien. Hay demasiado matorral. (p. 159)

La llanura sigue viva y muerta con raros contrastes, algo de cementerio y el bullicio y la animación de los zocos. (p. 161)

La llanura es ahora blanca, pelada, lisa. Hay otra vez muertos recientes. Y un grupo lejano de soldados atolondrados, perseguidos y cazados a golpes

³¹ «Introducción» a *Imán*, ed. cit., p. 15.

EL LUGAR DE SENDER

de alfanje por unos cincuenta jinetes moros. La llanura amenaza por todas partes. (p. 176)

Viance quiere salir, pero la luz de la llanura es como una inmensa cuchillada de verdugo que le segará la cabeza en cuanto aparezca fuera. (p. 180)

Al doblar el recodo de la colina, cara a la gris llanura —gris plumizo salpicado del blanco o del amarillo tumefacto de los cadáveres desnudos—, la soledad le sale al paso y lo rodea, prolonga las perspectivas en una dimensión nueva, llena de asechanzas, de misterios, de peligros, de hados y duendes. (p. 189)

[Viance] Corre bajo la mole irregular del Gurugú que a veces parece gravitar sobre su cabeza, amenazando con aplastarle, y que corta el cielo de improviso como una nube tormentosa. (p. 231)

Estos fragmentos, a los que se suman los dos anteriormente comentados y varios otros que luego veremos, se citan según su orden de aparición en el texto, lo que permite apreciar que lo pautan con bastante regularidad. Hagamos un inventario de los procedimientos, temas y aspectos lexicológicos más destacados. La presencia efectiva, por la situación bélica, de la violencia y la muerte se transfiere al paisaje, como contaminándolo e invalidando lo que podría tener de ameno: su «dulzura es una apariencia hipócrita», su luminosidad «como cuchillada de verdugo», por él «corre el aliento helado de la muerte», la llanura es «planeta muerto», a su cromatismo contribuyen los cadáveres; llega a estar «lívida», es decir, del color asociado con muerte, enfermedad y herida. El paisaje es activamente agresivo frente al invasor: la llanura lo «amenaza» e igual hace el Gurugú. *Imán* no sólo es una novela pacifista, sino que tiene también sus dimensiones antiimperialistas y anticoloniales,³² lo cual repercute en el tratamiento del paisaje: en determinado momento, la llanura, ambiguamente, está a la vez «viva y muerta», «cementerio» para los unos, zoco animado y bullicioso para los otros. Pero uno de los fragmentos que mejor representa el antagonismo entre el paisaje y los soldados españoles es el que evoca (p. 133) la «palidez de cera» de las caras, «acentuada por la sombra troglodítica de la barba», o sea, seres de apariencia entre primitiva y fantasmal, marcados ya por el sello de la muerte, frente al tranquilo y triunfante desafío de una naturaleza descansada, reluciente, aseada, que *pertenece* al enemigo. Observemos por último, en cuanto a la serie de fragmentos aquí comentados, un cierto grado de personificación en las descripciones: al paisaje se le atribuyen acciones, funciones y aspectos propios del ser humano, como dormir y lavarse la cara, amenazar, la «apariciencia hipócrita», la lividez, la mortífera cuchillada del verdugo; en la

³² Véanse fragmentos como éstos: «Viance añadió: —¡Cabo, somos fuertes y tenemos buenas armas! ¿Por qué nos han de poder esos piojosos? Yo sí que lo sé. Porque ellos tienen la razón y eso pesa mucho» (p. 212); «El cabo, de espaldas, está curando con su paquete individual al viejo árabe. Después de verterle el yodo en las dos heridas le envuelve cuidadosamente la garganta con gasa. Luego le da una palmada en el hombro y le dice gritando epilépticamente: —¡Vosotros tenéis razón!» (p. 282).

PATRICK COLLARD

penúltima cita, la soledad que «sale al paso» es como un ser vivo, engendrado por la «gris llanura».

En otra serie de segmentos la función de la descripción ya no se relaciona con la situación bélica y su drama humano en lo material, físico, psicológico y social, sino con la dimensión que podríamos llamar trascendental o metafísica de la novela: los «dos mil años de injusticia» (p. 96) y la trágica absurdidad de la guerra lanzan gritos y miradas interrogatorias hacia un cielo indiferente, insondable o vacío:³³

Y todo bajo la indiferencia del cielo estrellado, tan lejos, ausentes hasta del recuerdo de las personas queridas. (p. 105)

El parapeto ha subido poco a poco, y está ahora hacia arriba, horizontal bajo el cielo impenetrable. (p. 123)

La indiferencia del sol convierte la tragedia en una cosa tonta y vulgar, sin sentido. (p. 145)

La realidad geográfica de *abajo*, esa desértica llanura, descrita alguna vez como «rincón deshabitado» que tiene «algo de paisaje lunar» (p. 49), no es única: tiene su equivalente *arriba* del que parece funcionar como réplica y signo. El mundo creado por Sender en *Imán* tiene cierto aire de parentesco, aunque sea lejano, con el mundo que, años después, aparecerá en varios relatos de Jorge Luis Borges: un caos laberíntico que su creador, avergonzado quizás, ha abandonado o del que se ha olvidado; en todo caso, un mundo en que brilla por su ausencia cualquier idea de Providencia. El primer momento en que el texto define la soledad en relación directa con el paisaje se sitúa muy al principio, como era de esperar (p. 38, sexta página de la novela en la edición de Destino), y la formulación hace intuir ya que esa soledad trasciende lo meramente circunstancial e individual, haciendo referencia a la radical soledad del ser humano en un universo cuyo significado escapa a la comprensión o es inexistente:

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. (p. 38)

Nótese que la frase sin núcleo verbal, que señala o recuerda el marco escénico («Llanuras pardas, grises»), está colocada, literalmente, en el centro mismo de la reflexión del narrador sobre la soledad, como si ésta saliera, en ondas expansivas, del paisaje. Una impresión análoga se desprende

³³ El cielo es ambivalente; ocurre que su contemplación produce una sensación de paz en medio del estruendo de las armas y subraya de ese modo lo absurdo de la guerra: «Otros callan, mirando el cielo azul limpio y hondo, sin un pájaro. Con los ojos llenos de ese suave azul fresco y tonificador, los tiros del parapeto no se conciben, no se sabe a cuento de qué disparan» (p. 91); «El cielo, de un negro abismático, está poblado de inquietas luminarias que lo hacen mucho más hondo. Hay una paz sedante, con aliento de eternidad» (p. 189).

EL LUGAR DE SENDER

de las oraciones citadas a continuación, que además ponen de relieve explícitamente una dimensión metafísica:

El trueno es débil y lejano, pero ahonda la soledad y descubre la gran desolación de esos campos sobre los cuales llega. El miedo es ya un miedo metafísico, bajo el cual desaparece el hambre, la sed, el dolor físico de las heridas [...]. (p. 167)

Otro momento característico de la estrechísima compenetración textual y temática entre la descripción del paisaje y la reflexión en torno a esa terrible soledad de alcance ya mítico, que pesa sobre el mundo como un pecado original o una maldición eterna, se encuentra en un espléndido párrafo, estratégicamente colocado al final de la primera parte del octavo de los dieciséis capítulos de *Imán*, o sea, casi exactamente en la mitad del libro, lo cual, me imagino, no es casual. Lo cito por completo:

La llanura pertenece a un planeta que no es el nuestro. Un planeta muerto, aniquilado por las furias de un apocalipsis. Silencio y muerte infinitos, sin horizontes, prolongados en el tiempo y en el espacio hasta el origen y el fin más remotos. La tierra, blanca; los arbustos, escasos y secos; llanura cruzada por mil caminos invisibles de desolación. Moros muertos, españoles despedazados. La soledad grita al sol en mil destellos sin eco: «Tú irás por Occidente; yo por Oriente, y al final nos encontraremos en un lugar de desventura». Sin un rumor de brisa, sin un pájaro, en el silencio que ahonda la mañana hasta la lividez de la última mañana del universo. (p. 153)

La lectura del párrafo ya viene a ser en gran parte un reencuentro con rasgos señalados y comentados a propósito de citas anteriores: un contexto de guerra y muerte, reflejado también en el léxico aplicado a circunstancias naturales, como, por ejemplo, la lividez de la mañana; una situación de radical enajenación («un planeta que no es el nuestro»); mención de lo que no hay, de lo que falta («Sin..., sin...»); enunciados sin núcleos verbales, que describen en breve la realidad del paisaje y forman como el corazón del párrafo; en esa realidad se apoyan la personificación e hipotiposis de una soledad y una desolación cósmicas. Por supuesto, si en las palabras de introducción a este fragmento se habla de «alcance mítico» es porque el contenido nos arranca al tiempo histórico lineal y nos proyecta en un espacio —el mítico— atemporal, el de los grandes acontecimientos ejemplares siempre repetidos. Es evidente que en un fragmento como éste, la campaña del Rif, con sus matanzas de Annual y Monte Arruit, momentáneamente aparecen como pretextos o, mejor dicho, como base referencial a partir de la cual el texto *despega* emprendiendo su vuelo poético hacia niveles de realidades esenciales y superiores. Bien se aplican al párrafo comentado estas palabras de Rafael Bosch: «He aquí la razón de la existencia de la poesía toda de *Imán*: el dolor absoluto de la experiencia interior del destino humano no puede ser vivido espiritualmente en la forma de la comunicación por palabras sino en el espacio abierto y superior donde la acechada realidad humana se salva de todas sus heridas mortales

PATRICK COLLARD

acudiendo a la confluencia con la metafísica». ³⁴ Los lectores de *Imán* sabemos dónde y cómo Vianca consigue hallar un cierto alivio frente a ese «dolor absoluto» y la acechanza de la muerte: en una especie de regreso al útero, refugiándose en el vientre de un caballo muerto, donde no sólo escapa al enemigo, sino que se siente «momentáneamente reconciliado con la materia» (p. 179), intuyendo que la vida es un «accidente» de «sencilla grandeza», «que nos equipara a algo tan sereno y milagroso como las piedras y los árboles» (*ibid.*). Una escena aquélla en que lo humano, lo animal, lo vegetal y lo mineral forman un todo. La podemos considerar como un anticipo de las reflexiones sobre los conceptos afines, tan senderianos, de la «hombría» y del «hombre ganglionar», ³⁵ esbozados en *Imán* y en «El realismo y la novela», ³⁶ desarrollados en «El novelista y las masas» (1936, art. cit.) y en *La noche de las cien cabezas* (1934), elevados al rango de piedra angular de un ambicioso conjunto especulativo en *La Esfera* (1947).

Termino este trabajo con el examen de dos fragmentos descriptivos de particular importancia para el contenido ideológico de la novela y que corresponden a sendos momentos decisivos: el primero, la contemplación de San Juan de las Minas y el segundo, la vista de los paisajes españoles, al final de la novela. En ambos casos, la mirada directa es la de Vianca pero la interpretación política y los términos precisos que traducen ésta son, evidentemente, de Antonio, el narrador – *alter ego* de Sender, quien por cierto destaca de vez en cuando su propio papel de portavoz privilegiado subrayando los límites de la posibilidad interpretativa de Vianca:

Estas reflexiones no las resuelve Vianca; pero las plantea oscuramente y quedan iniciadas en la subconsciencia, otra vez alerta. (p. 177)

Sus intuiciones son muy vagas. [...] Por ignorarlo, se pierde su razón en laberintos. (pp. 294-295)

El principio del capítulo nueve relata la llegada del protagonista a las instalaciones de San Juan de las Minas, destruidas, abandonadas y sembradas de cadáveres de obreros españoles; de los cinco párrafos del episodio, transcribo los dos finales:

Vianca llega a sentir cierta satisfacción maligna y vengativa. Se ha sentado en una piedra. Preside el paisaje la cresta de San Juan de las Minas. San Juan Bautista debe ser. Ahí está el anacoreta de los millones, el místico de la industria pregonando la virtud, la abstinencia, el ayuno y bautizando al indígena con el polvo rojizo del mineral. Bautismo de esclavitud, de vasallaje. Prostitución del trabajo impuesto y mal pagado. Nada de jornadas estableci-

³⁴ «La “species poetica” en *Imán...*», art. cit., p. 296.

³⁵ Véase «Realismo y hombría» en mi libro *Ramón J. Sender en los años...*, cit., pp. 122-125.

³⁶ En *La Libertad*, 6 de enero de 1933, pp. 1-2.

EL LUGAR DE SENDER

das ni jornales mínimos. La procesión de encapuchados, cubiertos de polvo rojizo y de piedra manchada por la entraña sangrante de la montaña, hormigueaba de la mina al tren, del tren a la mina, silenciosa, aguardando la caída del sol y los seis reales.

Civilización de Occidente, trenes mineros, sociología de piedad cristiana y, detrás, el ejército, la vida joven y poderosa con tres palabras vacilantes en los labios: patria, heroísmo, sacrificio. Más abajo de la cresta minera, rocas blancas enhiestas, agrupadas, superpuestas: el hueso mondo de la montaña. Todavía más abajo, blancas losas calcáreas, donde la lluvia, la erosión constante, ha dibujado columnas y encasillados de arriba abajo. Una tabla de cotizaciones de Bolsa. Y al pie... Al pie se han refugiado algunos para morir. En este sector, la gran losa calcárea es un área feroz y primitiva. (p. 174)

Se trata de uno de los momentos de denuncia más explícita y socialmente totalizadora en *Imán*; el hondo dramatismo de la situación descrita se transmite a través de un tono sobre todo sarcástico, alegórico y panfletario que hace pensar en ciertos dibujos satíricos de la prensa política de izquierdas de aquellos años. O en el Sender de *La noche de las cien cabezas*. El contenido de los párrafos desarrolla y amplifica gráficamente la respuesta dada en el capítulo seis a la pregunta «Oye, tú, muchacho: ¿Sabes qué es la Patria?»:

Ah, rediós; la Patria no es más que las acciones del accionista. Se lo han dicho el otro día unos obreros catalanes que están en la segunda compañía, y con razones bien claras. (p. 121)

La cresta y las rocas del centro minero forman como una pirámide, descrita desde arriba hasta abajo: la pirámide social cuya organización, tal como aquí la representa Sender, se basa en la explotación de las clases populares españolas e indígenas por el capitalismo y el imperialismo, con la colaboración de la Iglesia y bajo la protección del ejército. La misma composición del nombre del sitio, que une lo religioso con lo económico, es todo un símbolo del que el texto se aprovecha: «anacoreta de los millones», «místico de la industria», «Bautismo de esclavitud, de vasallaje», «procesión de encapuchados». Al pie del *edificio* están sus víctimas: Viance rodeado de cadáveres; el párrafo que comienza con las palabras «Civilización de Occidente» termina con las palabras «área feroz y primitiva», como si éstas fueran una definición de aquéllas. Viance, soldado raso, uno de *los de abajo*, contempla, desde abajo, aquel conjunto de instalaciones y rocas. Y lo contempla con «cierta satisfacción maligna y vengativa» porque comprende de manera más o menos precisa que se encuentra delante de la causa verdadera de su presencia en Marruecos, de tantos sufrimientos, de tantas muertes. El paisaje desempeña, aquí también, su papel de signo. En otros momentos de la novela se puede hablar de un paisaje militarizado y mutilado por la guerra. Esta vez se trata de un paisaje colonizado, castigado e instrumentalizado con fines industriales; un paisaje literalmente dominado: «Preside el paisaje la cresta de [...]». Igual que la guerra u otras formas de explotación del ser humano, la explotación mine-

PATRICK COLLARD

ra —que transforma a los obreros en esclavos— es presentada como una actividad violenta, que hace sangrar la montaña vaciando sus entrañas y dejando al aire su esqueleto —«el hueso mondo»— como la actividad paralela, la bélica, siembra de esqueletos las llanuras. En su metamorfosis final, el producto de la montaña es «tabla de cotizaciones de Bolsa», altar de una divinidad «feroz y primitiva» que exige sacrificios humanos.

Cuando Viance, casi vaciado de su sustancia humana, finalmente regresa a España, el primer contacto con su patria es distante y hostil. Dos oraciones sin núcleo verbal encabezan el último capítulo de *Imán*:

Cuatro días y tres noches de viaje. El paisaje frío, concreto e inexpresivo, y por la noche una negra y abstracta España irresponsable en la sombra de la ventanilla. (p. 294)

En estas dos frases, que no se refieren de manera explícita al protagonista, la presencia de un Viance que se ha vuelto extranjero en su país se perfila como en una filigrana a través de los adjetivos que definen y dan aire subjetivo al paisaje. Si cinco de los seis de la segunda frase, «frío», «concreto», «inexpresivo», «negra», «abstracta», apuntan hacia la distancia temporal, geográfica y emocional que se ha creado entre el personaje y su tierra, el sexto, «irresponsable», nos traslada a otro nivel, el ideológico, el de la denuncia y de la crítica política. La España «irresponsable» es la que no ha sabido o no ha querido evitar la tragedia narrada en la novela. En el último tramo del viaje que lo debería llevar a su pueblo aragonés (aún no sabe que Urbiés fue sumergido a raíz de la construcción del embalse),

[...] mirando la estepa seca y oscura, recobró la conciencia de sí mismo» (p. 294),

se encuentra con paisajes y gentes singularmente parecidos a los de Marruecos:

Ha recorrido España de punta a cabo. Ha visto llanuras, montañas, como en África, y, labradores altivos y taciturnos, como los moros. (p. 294)

El campo, el paisaje, no son lo que se figuraba en Marruecos. No hay tanta diferencia entre aquel campo y éste. Matas, tomillo, tierra parda, blanca y alguna vez rojiza. Cuervos, lo mismo que allá. Esperaba que esta tierra le hablara al corazón. (pp. 297-298)

Pero, como si Viance se agarrara a sus últimas ilusiones, a medida que se aproxima a lo que cree ser su lugar de destino, sigue apelando a sus recuerdos para recrear el paisaje de su infancia, el que se está preparando a ver de manera inminente. Hasta entonces nada corresponde a los sueños nostálgicos, evocados algunas veces en la novela, de los soldados con su tierra. Lo más amargo de la trayectoria de Viance reside en el hecho de que mientras a él lo deshumanizaban en la guerra de África al mismo tiempo

EL LUGAR DE SENDER

le robaban su pueblo y este espacio de su pasado queda relegado para siempre al estado de recuerdo y de sueño de soldado en las lejanas llanuras de Marruecos. Cuando el lector atento se entera de que el pueblo de Viance ha desaparecido bajo el agua quizás atribuya retrospectivamente cierta dosis de ironía a la evocación (capítulo seis, p. 114), citada en la primera parte de este trabajo, de los pensamientos de Viance, quien, torturado por la sed, tiene de su aldea ante todo la imagen de un lugar donde por todas partes y en todo tiempo abunda el agua...

Se ha visto pues que Viance ve en España paisajes muy parecidos a los que formaban el telón de fondo de su terrible experiencia. ¿Por qué? En parte, sin duda y sencillamente, por verosimilitud geográfica: ciertas zonas de España —recorrida, no lo olvidemos, de «punta a cabo» por Viance— efectivamente pueden hacer pensar en otras del norte de África; esto lo sabe cualquiera. La verosimilitud incluso puede ser, en este caso, psicológica: para Viance, totalmente impregnado del paisaje africano, los parecidos reales pueden resaltar todavía más (¿no se ha dicho que Viance recobra «la conciencia de sí mismo» «mirando la estepa seca y oscura»?). Pero está claro que la razón profunda por la que el texto insiste en ellos es ideológica: la proyección del paisaje africano en las geografías españolas enmarca, otra vez, una reflexión de tipo político e histórico. Viance regresa a España con un esbozo de conciencia de clase y de sentimiento antiimperialista y anticolonial; a la comprobación del parentesco geográfico y humano sigue la pregunta, que todavía puede pertenecer al personaje:

Pero, ¿por qué los de aquí son tan sumisos? ¿Basta el estrecho de Gibraltar, una «manga de agua», para hacerlos cambiar de esa manera? Sus intuiciones son muy vagas. (p. 294)

Las últimas palabras señalan que el narrador, intelectualmente superior a Viance, toma el relevo y proporciona elementos de respuesta:

Lucha histórica del godo contra el africano. La aristocracia del Norte, confabulada con los judíos en un amasijo de catolicismo, contra el hermano de África, gemelo del español primitivo y hermano mayor del auténtico español moderno. 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. (pp. 294-295)

Los que conocen los textos periodísticos y ensayísticos publicados por Sender en los años treinta saben que la idea básica enunciada en este segmento (no exento quizás de cierto relente antisemita) de la novela de 1930 se desarrollará cinco años después en un texto de clara inspiración marxista, «La cultura española en la ilegalidad», que Sender publica en *Tensor*.³⁷ La idea es que desde el tiempo de los árabes hasta el momento actual

³⁷ *Tensor*, 1-2 (agosto de 1935), pp. 1-21.

PATRICK COLLARD

(= la Segunda República), la historia de España es la de la lucha inconclusa entre las clases populares y el poder feudal; los árabes, pretende Sender, pudieron invadir fácilmente la península porque «libraban al pueblo de la opresión de la Iglesia y del naciente feudalismo». También en *Viaje a la aldea del crimen (Documental de Casas Viejas)* se habla de esa lucha entre el Norte, de donde vinieron «el estado, la ley y la Iglesia», y el ámbito del Mediterráneo, de donde vino «el hermano de África».³⁸ En *Imán* el motivo del paisaje, que pauta toda la novela, termina poniéndose al servicio de esa tesis histórica y política.

Las páginas de este trabajo son de alcance limitado y en principio sólo aspiran a contestar de manera sistemática e interpretativa a la invitación, contenida implícitamente en el epígrafe de *Imán*, a leer la primera novela de Ramón J. Sender como un texto escrito «con la voz del paisaje africano en los oídos». Pero aunque sólo examinan ese paisaje sin contemplar siquiera las otras descripciones (de personajes, lugares, costumbres...) no quieren ocultar su ilusión de que contengan propuestas y puntos de partida para trabajos más amplios y constituyan así una modesta contribución al estudio de lo descriptivo y su función en las primeras obras literarias de un autor que ocupó un lugar tan destacado en los años inmediatamente anteriores a la guerra civil.

³⁸ Madrid, Pueyo, 1934, p. 178.