

*José Díaz-Fernández*

*El  
blocao*

*Novela de la guerra marroquí*

*edición de  
V́ctor Fuentes*

© - STOCKCERO - ©

## ÍNDICE

<i>Introducción</i> .....	<i>vii</i>
<i>Bibliografía</i> .....	<i>xxiii</i>
<i>Dedicatoria</i> .....	<i>3</i>
<i>1. El blocao</i> .....	<i>5</i>
<i>2. El reloj</i> .....	<i>17</i>
<i>3. Cita en la huerta</i> .....	<i>23</i>
<i>4. Magdalena roja</i> .....	<i>33</i>
<i>5. Africa a sus pies</i> .....	<i>65</i>
<i>6. Reo de muerte</i> .....	<i>73</i>
<i>7. Convoy de amor</i> .....	<i>79</i>

## INTRODUCCIÓN

Una de las más gratas satisfacciones de mi labor de investigación y de crítica literaria ha sido la de haber rescatado del olvido a José Díaz Fernández, muerto tempranamente en el exilio francés en 1940 (se dice que sus amigos tuvieron que hacer una colecta para su entierro), dejando a su viuda y a una hija de muy corta edad, quienes tuvieron que acogerse a un difícil exilio mexicano. A pesar de las premuras económicas sobrevividas, la hija, Mercedes Díaz, llegó a ser una prestigiosa investigadora y autora de *El Colegio de México*. Aún así, cuando la conocí en la capital mexicana, en los años 80, apenas tenía idea de que su padre había sido un escritor conocido en la España de los años 20 y 30, y menos todavía de la importancia de su obra.

Señalo esta anécdota para subrayar el total olvido que tuvo la persona y la obra de José Díaz Fernández (nacido

en 1898), por más de treinta años, tanto en el interior de la España franquista como entre los autores y críticos del exilio y en el hispanismo internacional, en general. Salvo un valioso, pero tímido intento de rescate por parte de Eugenio de Nora en su *Historia de la novela española* —tímido debido a las limitaciones de la censura y de algunos juicios descalificadores—, poco o nada se recordaba de este autor, hasta que Camilo José Cela publicara en su revista *Papeles de Son Armadans* (septiembre 1969) mi ensayo reivindicativo: «De la literatura de vanguardia a la de avanzada: José Díaz Fernández», al cual siguió el prólogo a la tercera edición de su primera novela, *El blocao* en 1976 (Ediciones Turner / La novela social) y el documentado estudio de todo un importantísimo capítulo de la cultura y de la literatura española de los años 20 y 30, en el que Díaz Fernández fue figura central, también totalmente censurado y olvidado dentro de la España de Franco y, ¿por contagio?, menospreciado por el Hispanismo, y al cual dediqué el libro *La marcha al pueblo en las letras españolas 1917-1936* (1980), con una segunda edición, corregida y ampliada del 2006.

Afortunadamente, y desde los años 70 hasta el presente, un número creciente de críticos se han dedicado al estudio de la obra de José Díaz Fernández. Igualmente, se han repetido las ediciones de sus dos novelas, se ha reeditado *El nuevo romanticismo* (que en los escritores de los años 30 tuvo una influencia que se aproximaba, aunque con un sentido estético opuesto, pues proclamaba «la vuelta a lo humano», a la que tuviera en los 20 *La deshumanización del arte*, de José Ortega y Gasset) y su novela documental o de testimonio, escrita bajo el seudónimo de un obrero asturiano, sobre

los sucesos revolucionarios, y su represión, de Asturias en 1934. Hoy en día, podemos decir, que la figura y la obra de José Díaz Fernández están justamente revalorizadas en toda su extensión, que sus tres novelas, *El blocao* (1928), *La Venus mecánica* (1929), *Octubre rojo en Asturias* (1935), que se siguen y seguirán reeditado, y su libro de ensayos, *El nuevo romanticismo* (1930) constituyen uno de los *corpus* literarios más originales y destacados de la literatura española de los años 20 y 30. ¡Lástima que la guerra y el exilio truncaran, tan a destiempo, su vida y su creación!

\* \* \*

Tras este preámbulo, y a manera de Introducción a esta quinta edición de *El blocao*, que, sin duda, abrirá camino a otras nuevas, sintetizo lo que considero esencial del prólogo que escribí en 1976. Matizo con mayor precisión, espero, sus implicaciones socio-históricas y culturales y los logros estéticos, artísticos, de una novela en la que se conjugan la vanguardia artística con la política, resultando de una originalidad insólita en la literatura —y no sólo en la española, de ahí sus prontas traducciones en otras lenguas— de la época.

Pertenece Díaz Fernández a un grupo de escritores y artistas al que, reaccionando contra el monocorde y exclusivo concepto de «generación del 27», denominé como «la otra generación del 27». Aquellos jóvenes, procedentes de la pequeña o media burguesía tuvieron su «98» en la catástrofe de Annual. Algunos de ellos, como el propio Díaz Fernández o Sender, conocieron en carne propia episodios de derrota de la guerra colonial y regresaron de Marruecos con

la convicción de que había que transformar un Estado, claudista, tan caracterizado por la ineptitud y la corrupción administrativas. De vuelta en la península, José Díaz Fernández participó en el movimiento universitario y en las conspiraciones contra la Dictadura. Tras el abortado levantamiento de la noche de San Juan, en 1926, fue detenido y pasó varios meses en prisión y en el exilio de Lisboa. En 1927, junto a otros escritores del grupo –Arderius, Balbontín, Jiménez Siles, Graco Marsá y varios más– formaron «Ediciones Oriente», grupo editorial, de gran éxito de público. Debido a ello, el grupo inicial se escindió en varias editoriales, las cuales, entre 1927 y 1931, difundieron en España las obras más representativas del pensamiento y de la cultura revolucionaria mundiales. Dieron impulso a una «revolución cultural» que abonó el terreno para el derrumbe de la Dictadura y de la Monarquía y la proclamación de la II República española el 14 de abril de 1931.

En 1928, Historia Nueva, del grupo Ediciones Oriente –véase ya en este nombre el mentís a Ediciones de la Revista de Occidente, de Ortega y Gasset– publicó *El blocao*, con los subtítulos de «Novela de Marruecos» y «Novela de la guerra marroquí». Aparece encabezada por una página, sin título, donde se expresa el propósito del libro que resume: «Está escrito sobre una falsilla de recuerdos (sobre las memorias de la experiencia vivida por el autor en dicha guerra)» y, fiel a los estilos del arte vanguardista, cultiva un estilo «recto y desnudo», donde la economía verbal favorezca a la emoción. «Si el autor se sintiese militante de una estética, quizá la resumiera en dos palabras: emoción y síntesis», afirma y, a renglón seguido, matiza «se trata de una

obra demasiado personal para que pretenda valor de objetividad» y a continuación añade: «Aunque otra cosa se diga, Marruecos sigue siendo una herida abierta en la conciencia española».

En esta breve síntesis de aspectos centrales del estilo y propósito de su novela, José Díaz Fernández impugna conceptos centrales de la estética de «la deshumanización del arte», cultivados por los narradores de la generación del 27, principalmente por Pedro Salinas, Antonio Espina y Francisco Ayala, y adelanta los de la estética del «nuevo romanticismo», desarrollados en su libro de 1930. Desde nuestra perspectiva actual podemos inferir que en *El bloqueo* aparecen interrelacionados los cuatro campos conceptuales que, según el estudio de Mario Perinola, abarca la vasta y multiforme estética del siglo XX, identificables mediante las nociones de *vida, forma, conocimiento y acción* (*La estética del siglo veinte* 12). El entramado de estas nociones dan a *El bloqueo* la densidad y riqueza de forma y contenido que paso a considerar:

La afirmación de que el libro está escrito sobre la falsillas de sus recuerdos, la memoria de las propias experiencias del autor (y no sólo de él, sino de aquellos compañeros suyos en el Marruecos de 1921, a quienes dedica la novela), nos lleva a esa estética de la vida, y de la vivencia, postulada en las primeras décadas del siglo XX por varios pensadores, Dilthey, Simmel, Bergson y el propio Ortega y Gasset. El proyecto novelesco de *El bloqueo* encaja muy bien en aquella definición de la vivencia que nos diera Dilthey, diciendo que es «la experiencia vivida o, mejor, *revivida*», añadiendo que revivir es la forma más sublime de comprender,

pues a través de tal experiencia podemos evitar la desaparición del presente, transformándolo en una experiencia siempre disponible (*La estética del siglo XX* 24), como lo está ante el lector de *El blocao* el presente de lo ocurrido en Marruecos en 1921 revivido por el autor en sus novela, en la que cumple esa función de ambos, el historiador y el poeta, de preservar el mundo humano del olvido, para seguir parafraseando a Dilthey. Nada más distante de este vitalismo artístico que las dos primeras tendencias que filiaba Ortega y Gasset como características de «La deshumanización del arte»: tender 1, a la deshumanización de arte, 2, a evitar las formas vivas.

La novela evoca, «poéticamente» sucesos históricos vividos y sobre alguno de los cuales ya había escrito su autor artículos periodísticos en sus «Crónicas de Marruecos (1921-1922)», recogidas recientemente en una Antología por José Ramón González. Dos de los siete relatos o fragmentos novelísticos que conforman las novelas había sido ya tratados como crónicas periodísticas en el diario gijonés, *El Noroeste*. «La tragedia de Barbón» (17-4-1922), la de un aldeano soldado simpletón, muy apegado a un voluminoso reloj que un día se le cae en un barranco, dejándole sumido en la tragedia, se convierte en «El reloj», segundo relato-fragmento de la novela, más elaborado novelística y poéticamente. Igualmente, la fidelidad del perro «Amegar» a los soldados en el blocao del mismo nombre, y el apego de éstos al fiel perro encuentran su desarrollo novelesco en el sexto relato, «Reo de Muerte». Se puede decir que si la novela está escrita sobre «la falsilla de los recuerdos», igualmente lo está sobre el palimpsesto de estas crónicas sobre Marruecos, re-



frendando lo que *El blocao* tiene de crónica vivida y de objetividad. Si en el prólogo a la segunda edición de la novela nos dice «Yo quise hacer una novela sin otra unidad que la atmósfera que sostiene a los episodios (*El blocao*. 3ed, 27)», tales crónicas son un imprescindible complemento para ahondar más en dicha atmósfera y en su contexto histórico y cultural.

Justamente, varios críticos hemos relacionado *El blocao* con la novela pacifista, cultivada por Barbusse, Remarque, Zweig, que tuvo su auge internacional tras la primera guerra mundial y se proyectó sobre todo el período de entre guerras. Sin embargo, aún dentro de esta tradición, su novela va a ser muy original, como puede ya desprenderse de su definición de una «literatura de la guerra» que, según él todavía estaba por venir, cuando nos la describe en una de sus crónicas, en marzo de 1932, y que plasmaría, seis años después, en *El blocao*. Transcribo la larga cita, pues expresa mucho de lo que el autor logró materializar en su novela:

*Es una literatura que pudiera surgir de esas cartas sinceras, hondas, conmovedoras de los soldados que caen sin saber cómo en lo alto de una loma o en el fondo de un barranco. Literatura que podría llevar sobre sí, como sobre los lomos de un Pegaso, el odio a la guerra y el retorno al bienestar común; esa literatura que quizá torture imaginaciones pueriles ni guste tanto a los editores mercachifles; pero que sea el reflejo de tantas almas amargadas y tantas vidas vulgares como quedan por aquí rota. Eso que pudiera llamarse la moral de la tragedia (Crónicas 109).*

Esa literatura de un hondo fondo vivencial, de vidas «vulgares» (tales como las de los conmovedores Villabona, Carlos Pereda, Ojeda y los otros soldados que aparecen en su novela) que quedan rotas, expresión de «la moral de la tragedia», literatura de la guerra –ya sea de aquella de Marruecos o de la actual de Irak, tal es la universalidad de su definición– es la que el lector «vive» en cada uno de los siete fragmentos que constituyen la unidad de la novela: fragmentos mejor que relatos, pues como diría Adorno el ensamblaje y no la reproducción mimética constituye la característica del arte del siglo XX: construir un equivalente del mundo, no su copia. Esto es lo que nos ofrece Díaz Fernández en su representación novelesca de la guerra de Marruecos. Y nótese el simbolismo del número 7, símbolo del dolor, como en los siete puñales de la Virgen de los Dolores. Estas últimas consideraciones nos llevan al término de la «forma» tan difundido como el de la «vida» en las estéticas del siglo XX, y en relación con la composición de *El blocao*. Muy consciente de la interrelación de ambos términos, en el prólogo a la segunda edición, afirmó, después de impugnar a sus coetáneos narradores vanguardista el exceso de elitismo y formalismo:

*Eso no quiere decir que no dé importancia sobresaliente a la forma. Así como creo que es imprescindible hacer literatura vital e interesar en ella a la muchedumbre, estimo que las formas vitales cambian y a ese cambio hay que sujetar la expresión literaria. Vivimos una vida sintética y veloz, maquinista y democrática (El blocao. 3ed, 26-27).*

De estas palabras se desprende que su estética está dentro del modernismo-vanguardismo, en el sentido internacional del término, con su rechazo del pasado, en su caso —y al igual que sus coetáneos vanguardistas— de la novela tradicional o convencional, bien hecha con sus detalladas descripciones, énfasis en la intriga o argumento, con su desarrollo cronológico —principio, medio y desenlace— y la caracterización psicológica de los personajes. No por nada, lo que más valora José Díaz Fernández del futurismo es su ímpetu destructor, que él considera imprescindible en toda obra de avanzada artística. De aquí que todos los elementos constitutivos de la novela convencional queden inmoldados en las suyas. La composición y descripciones, en las que predomina la fragmentación y el lirismo, como en la novela vanguardista, está muy inspirada en las tendencias artísticas de los ismos, principalmente el futurismo, el cubismo y en el post-expresionismo, inspirado en artistas plásticos como los alemanes Grosz y Dix, y en el rechazo del realismo-naturalismo. En *El nuevo romanticismo* destaca como modelos, y precursores del arte contemporáneo, a El Greco, «donde más allá de lo anecdótico está lo esencial, lo abstracto, aunque siempre atendiendo al espectáculo de la vida circundante», y a Goya, por su individualidad e humanismo y concluye afirmando que «La mezcla de estas dos tendencias nos dará un precipitado moderno: el artista puro, avecinado en su tiempo» (*El nuevo romanticismo* 87). Dos características que definen a su prosa narrativa, acercándola a la de los vanguardistas por la primera y distanciándola por la segunda. Ya que en aquella se da una actitud inhibitoria frente a la realidad político-social de su tiempo y en la

de Díaz Fernández, por el contrario –y en forma creciente en su segunda y tercera novelas– el compromiso.

Esto se manifiesta palmariamente en la figura del narrador-protagonista de la novela, personaje contradictorio que vive ese duelo o tensión entre obra de vanguardia y de avanzada que se da dentro de ella. Como en las novelas de Salinas, Jarnés, Antonio Espina y Francisco Ayala de los años 20, que también suelen ser contadas en primera persona por el narrador-protagonista, una entelequia desdibujada –pues estamos en plena crisis del sujeto, el título de la novela de Jarnés, «Locura y muerte de Nadie», expresa tal crisis– de miras intelectuales y artísticas, proyección de la visión artística de los propios autores, así se nos presenta al narrador-protagonista de *El blocao* al comienzo de la novela. En el segundo fragmento, tras dispararse en una serie de metáforas –ésta y el simil, como en toda prosa vanguardista, son una constante de su estilo descriptivo– sobre el excesivo reloj de Villabona, «Ojo de cíclope, rueda de tren, cebolla de acero», añade: «Como ya entonces sentía yo aficiones literarias, recuerdo que utilizaba esos símiles para designar aquel ejemplar único de reloj» (34). Podríamos decir que la quinta tendencia de «La deshumanización el arte», según la filiación orteguiano, «una esencial ironía» la proyecta Díaz Fernández contra la propia narrativa, «deshumanizada» dentro de su novela de avanzada.

El protagonista, de clase media, como el grupito de sus amigos, «soldados de cuota», que han comprado estar menos tiempo en el servicio militar, Pedro Nuñez, Arturo Perea, y el teniente Riaño, los cuatro había sido compañeros en los Jesuitas, tienen mucho de ser expresión novelesca de

esos «señoritos satisfechos» que, acudiendo a la definición de Ortega, aplica Díaz Fernández a los vanguardistas y que, por extensión, también podríamos aplicar a los protagonistas de varias de sus narraciones. Como éstos, dicho grupito de personajes de *El blocao* tienen un espíritu lúdico y deportista: Juan Nuñez, era «futuro ingeniero y *goal-keeper* de un equipo de fútbol (10). Riaño se llevaba muy bien con Pedro Nuñez «porque discutían de fútbol y de caballos» (145). La mujer «como objeto del deseo» reaparece en los relatos vanguardistas y en *El blocao*, vemos al narrador-protagonista persiguiendo a la mujer árabe —o solazándose con la hebrea— como tal objeto. Y a Riaño, exhibiendo, por Tetuán, a su amante África. Aún en la soledad del desierto africano, el protagonista siente nostalgia por aquel nuevo «costumbrismo» del cosmopolitismo urbano que ya destacara yo, a fines de los años 60, como propio de la narrativa vanguardista: «aglomeraciones de gentes, automóviles, hoteles, bares, cinematógrafos, anuncios luminosos, “dancings”, música de jazzband». Esta atmósfera, con todo su dinamismo de la máquina (que tiene su gran expresión en *La Venus mecánica*, y ya desde el título, con su intertextualidad implícita con el filme, *Metropolis*), reaparece en sus recuerdos y en un breve fragmento de *El blocao*, cuando la narración, en «Magdalena roja», salta a Madrid:

*Serpenteaban los anuncios luminosos, como si estableciesen pugilato con los timbres y las bocinas de los coches. Las gentes se agrupaban en las taquillas de los cines, o formaban murallas humanas al borde de la arena, esperando que los guardias, con gesto de domadores, detuviesen el rebaño de bestias mecánicas (40).*

Sin embargo, Carlos Arnedo, también alter ego novelístico del autor, rompe con el prototipo del diluido protagonista de la narrativa de vanguardia al presentarse con unas preocupaciones políticas y un sentido del compromiso, propios de la literatura de avanzada, que no logra vivir, pero sí actualizar en la novela que narra. A través de ella, y de un modo en especial en el fragmento central, «*Magdalena roja*», aspira, sin lograrlo, a convertirse en un intelectual militante de la clase obrera. Hay un momento, en que experimenta una agnición, que no puede llevar a cabo y le aboca casi al suicidio:

*Mi juventud era aquella idea que apresuraba el pecho de Angustias; aquella idea que en otro tiempo me hacía sentirme camarada del africano o del mongol. Yo había renunciado al mejor heroísmo y me sentía viejo de veras... Zoco el Arbáa de Beni Asma, con sus parapetos erizados de fusiles, su mugre cuartelera y sus copas babélicas: tú eres testigo de que mi corazón quiso alojar alguna vez la bala enemiga, el pájaro de acero de un «paco» que llegaba silbando desde la montaña indócil (60).*

Vemos en estas palabras que él vive, por dentro, «la moral de la tragedia» que narra. Y esto nos lleva a las otras dos nociones de *conocimiento* y *acción* de las cuatro que, según el citado Mario Perinola, animan la estética del siglo y que dan a *El blocao* su sentido de novela de avanzada. A esta luz, y como parte final de esta, ya larga, Introducción, considero aspectos de *El blocao* que la caracteriza como una novela social, comprometida, y post-colonialista, *avant la lettre*:

Aunque la acción se sitúa en las fechas inmediatamente posteriores al desastre de Annual, la novela se publica en 1928, un año después de que el general Sanjurjo diera por terminadas las operaciones bélicas de «pacificación» y al año de la derrota del caudillo independentista Ab-el-Krim por la acción conjunta de los ejércitos de Francia y de España. Sin embargo, la guerra colonial en Marruecos sigue siendo «una herida abierta en la conciencia española», como recuerda Díaz Fernández en la novela. En ella se filtran vislumbres de la realidad total del colonialismo. Nos presenta la visión de ese mundo en compartimientos, cortado en dos, que es el mundo colonial, como tan penetrantemente describiera Frantz Fanon en *Los condenados de la tierra*. Como dos espacios antagónicos se contraponen en la novela el Tetuán colonial, la ciudad «antropófaga», que vive y engorda con la muerte de la guerra, y el Tetuán moro, con su laberinto de callejuelas, inaccesible y misterioso. Y en el campo, los convoyes militares y los blocaos frente a las cabilas y aduares y los ataques guerrilleros por sorpresa. Ese otro espacio, el del colonizado en su lucha de liberación queda entrevisto, como fuera de la narración, poniendo un cerco al espacio del colonizador: se entrevé a lo lejos, «allá abajo», en las cabilas o en las alturas del «Gorgues inaccesible» que rodea a Tetuán.

La Tetuán colonial, españolizada por las tropas españolas después de la conquista del general Prim, en la primera guerra hispano-marroquí, 1859-1860, y mucho después, por la nueva conquista del general Alfau en 1913 es por donde transitan los soldados de cuota y los oficiales. Se nos mencionan en la novela varios de sus lugares de paseo y espar-

cimiento, la Plaza de España, la calle de la Luneta, la carretera de Ceuta, el teatro Reina Victoria, el café de la Alhambra, el Casino, los cabarés, el hotel Alfonso XIII. Con esa auto-ironía que el autor emplea respecto a su alter ego novelesco, nos dice que a éste le gustaban los amplios espacios abiertos, con la destrucción de la ciudad árabe, por la urbanización de la ciudad colonial española, pues allí podía tomar el sol. Declarándose como lo que hoy consideraríamos eurocéntrico, afirma: «Yo veía al sol muy europeizado, y me sentía tan europeo como él», para añadir, acto seguido, sobre el inaccesible Tetuán musulmán, «En cambio, el barrio moro, los soportales de la Alcazaba, las callejas que iban como sabandijas bajo arcos y túneles hasta sumirse en la boca húmeda de un portal, me aburrían inexorablemente» (25). Claro que el propio autor le corrige inmediatamente por boca de otro soldado, Carlos Paredes, que además era pintor: «Eres un bárbaro, chico, un bárbaro», y continúa con un elogio de la ciudad y de la cultura árabe y un menosprecio de la occidental:

—*¡Pero. Hombre! Tan bonito, abigarrado y curioso como es todo!... Este es un pueblo elegante y exquisito; está pulimentado por el tiempo, que es el que da nobleza y tono a la vida. En cambio, nuestra civilización todo lo hace ficticio y huidero; estamos enfermos de mentiras y velocidad* (25).

La contradicción principal entre el colonizador y el colonizado aparece en la narración subjetivada, en el fracaso del soldado y el oficial colonial en la «conquista» de la mujer marroquí. El narrador-protagonista, quien tiene una fijación obsesiva por esta mujer, declara: «Yo quería desg-



rrar el secreto de una mujer mora, abrir un hueco en las paredes de su alma e instalar en ella mi amor civilizado y egoísta» (26). Su deseo erótico es continuamente burlado. Dos veces que se le pone enfrente el anhelado objeto erótico, personificado por dos Aixas de apenas quince años, también se le evapora, para dejar paso, en la primera instancia de la adolescente campesina, a un ataque guerrillero al blocao y en el segundo para ver de lejos a la joven de la aristocracia musulmana de la ciudad casarse con el hijo de un caid. En «África a sus pies», la protagonista, desprovista hasta de su nombre verdadero –Axuxa o Zulima–, «rara planta colonial», vestida a la europea, vive como querida del Teniente Riaño, aunque sus ojos «tenían el luto de los fusiles cabileños y a las sombras de las higueras montañosas» (70). Y una mañana... pero dejo al lector y la lectora que descubran el desenlace del relato por ellos mismos.

*El blocao* finaliza con el «Triunfo de la muerte»; ésta que, como un buitre, ha planeado sobre toda la narración, al final, queda dueña del campo, como símbolo –podríamos decir– de lo que, en definitiva, dejó, tanto para el colonizado como para el colonizador la mal llamada «nuestra misión altamente civilizadora» en Marruecos. No obstante en la novela, y dentro de esta estética de la acción, se apunta a otra opción, que no se dio en la historia, personificada por Angustias, «Magdalena Roja», la de la ayuda de los trabajadores de la metrópoli a la lucha de descolonización. El propio narrador-protagonista se la planteó, como ya vimos, y al no poderla cumplir se sintió envejecer y aún a desear que en su corazón llegara a alojarse «la bala enemiga».

Termino aclarando que para esta edición hemos segui-

do la primera de 1928, de gran éxito de público y de crítica. Sin ser edición facsímil, nos hemos querido mantener fieles a las características de su tipografía, que mantienen un aura vanguardista: con su uso de las mayúsculas sin acento, cuando ahora se necesitan, entrecorillados y cursivas en vocablos que ahora no los llevarían o en anglicismos, principalmente del mundo del deporte y del espectáculo que hacía su irrupción en los años veinte, y en palabras del árabe marroquí. Las citas del prólogo a la segunda edición provienen del de la tercera, donde también se incluyó el mismo prólogo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor. *Minima Moralia*. Londres: NLB, 1974.
- Díaz Fernández, José. *El blocao*. Madrid: Historia Nueva, 1928.
- \_\_\_\_\_. *El nuevo romanticismo*. ed. de José Manuel López de Abiada, Madrid, José Esteban Editor, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Crónicas de la guerra de Marruecos (1921-1922)*. Ed. José Ramón González. Gijón: Ateneo Obrero de Gijón, 2004.
- Fanon, Frantz. *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1963.
- Fuentes, Víctor. «Prólogo». *El blocao*. Madrid: Ediciones Turner, 1976. 2ed.
- López de Abiada, Manuel. *José Díaz Fernández: narrador, crítico, periodista y político*. Bellinzona: Casa Grande, 1980.
- Perinola, Mario. *La estética del siglo XX*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2001

I. EL BLOCAO<sup>1</sup>

L levábamos cinco meses en aquel blocao y no teníamos esperanzas de relevo. Nuestros antecesores habían guarnecido la posición año y medio. Los recuerdo feroces y barbudos, con sus uniformes desgarrados, mirando de reojo, con cierto rencor, nuestros rostros limpios y sonrientes. Yo le dije a Pedro Núñez, el cabo:

—Hemos caído en una cueva de Robinsones.

El sargento que me hizo entrega del puesto se despidió de mí con ironías como ésta:

—Buena suerte, compañero. Esto es un poco aburrido, sobre todo para un «cuota»<sup>2</sup>. Algo así como estar vivo y metido en una caja de muerto.

---

1 *Blocao*: (del Alemán *Blockhaus*). Caseta, barracón o reducto de madera y sacos de tierra., a prueba de fusil, que se lleva desarmado para armarlo en el paraje que más convenga. Ampliamente utilizados por las tropas españolas en las campañas del Rif en Marruecos durante el primer tercio del siglo XX. Defendidos por efectivos muy reducidos, los blocaos constituían posiciones avanzadas que protegían a los campamentos que concentraban el grueso de las unidades y el material militar.

2 *Cuota*: Soldado de cuota, de aquellos a quienes, mediante un pago en metálico, se les permitía una reducción considerable del servicio militar.

—¡Qué bárbaro! —pensé. No podía comprender sus palabras. Porque entonces iba yo de Tetuán, ciudad de amor más que de guerra, y llevaba en mi hombro suspiros de las mujeres de tres razas. Los expedicionarios del 78 de infantería no habíamos sufrido todavía la campaña ni traspasado las puertas de la ciudad. Nuestro heroísmo no había tenido ocasión de manifestarse más que escalando balcones en la Sueca<sup>3</sup>, jaulas de hebreas enamoradas, y acechando las azoteas del barrio moro, por donde al atardecer jugaban las mujeres de los babucheros<sup>4</sup> y los notarios. Cuando a nuestro batallón lo distribuyeron por las avanzadas de Beni Arós<sup>5</sup>, y a mí me destinaron, con veinte hombres, a un bloqueo, yo me alegré, porque iba, al fin, a vivir la existencia difícil de la guerra.

Confieso que en aquel tiempo mi juventud era un tanto presuntuosa. No me gustaba la milicia; pero mis nervios, ante los actos que juzgaba comprometidos, eran como una trailla de perros difícil de sujetar bajo la voz del cuerno de caza. Me fastidiaban las veladas de la Alcazaba<sup>6</sup>, entre cante jondo y mantones de flecos, tanto como la jactancia de algunos alféreces, que hacían sonar sus cruces de guerra en el paseo nocturno de la Plaza de España.

Por eso la despedida del sargento me irritó. Se lo dije a Pedro Núñez, futuro ingeniero y *goal-keeper* de un equipo de fútbol:

—Estos desgraciados creen que nos asustan. A mí me tiene sin cuidado estar aquí seis meses o dos años. Y, además, tengo ganas de andar a tiros.

---

3 *La Sueca*: Sección de un antiguo barrio de Tetuán, de gran actividad de comercio y de oficios, donde se instalaron los primeros moriscos y judíos expulsados de España.

4 *Babuchero*: Quien hace o usa babuchas. También, lugar destinado a depositar las babuchas en edificios islámicos.

5 *Beni Arós*: Una de las cabilas del Protectorado español en Marruecos, sita entre Tetuán y Xauen, de terreno agreste, con montes de gran elevación. Zona de bastantes combates, como se alude en la novela.

6 *Alcazaba*: Recinto fortificado, dentro de una población murada. En este caso, la Alcazaba de Tetuán.

Pero a los quince días ya no me atrevía a hablar así. Era demasiado aburrido. Los soldados se pasaban las horas sobre las escuálidas colchonetas, jugando a los naipes. Al principio, yo quise evitarlo. Aun careciendo de espíritu militar, no me parecía razonable quebrantar de aquel modo la moral cuartelera. Pedro Núñez, que jugaba más que nadie, se puso de parte de los soldados.

—Chico —me dijo—, ¿qué vamos a hacer, si no? Esto es un suplicio. Ni siquiera nos atacan.

Al fin consentí. Paseando por el estrecho recinto sentía el paso lento y penoso de los días, como un desfile de dromedarios. Yo mismo, desde mi catre, lancé un día una moneda entre la alegre estupefacción de la partida:

—Dos pesetas a ese as.

Las perdí, por cierto. Los haberes del destacamento aumentaban cada semana, a medida que llegaban los convoyes; pero iban íntegros de un jugador a otro, según variaba la suerte. Aquello me dio, por primera vez, una idea aproximada de la economía social. Había un soldado vasco que ganaba siempre; pero como hacía préstamos a los restantes, el desequilibrio del azar desaparecía. Pensé entonces que en toda república bien ordenada el prestamista es insustituible. Pero pensé también en la necesidad de engañarle.

El juego no bastaba, sin embargo. Cada día éramos más un rebaño de bestezuelas resignadas en el refugio de una colina. Poco a poco, los soldados se iban olvidando de retozar entre sí, y ya era raro oír allí dentro el cohete de una risa. Llegaba a inquietarme la actitud inmóvil de los centinelas tras la herida de piedra de las aspilleras<sup>7</sup>, porque pensaba

---

<sup>7</sup> *Aspilleras*: En este caso, abertura larga y estrecha en un muro del blocao para disparar por ella.

en la insurrección de aquellas almas jóvenes recluidas durante meses enteros en unos metros cuadrados de barraca. Cuando llegaban los convoyes, yo tenía que vigilar más los paquetes de correo que los envoltorios de víveres. Los soldados se abalanzaban, hambrientos, sobre mi mano, que empuñaba cartas y periódicos.

—Tienes gesto de domador que reparte comida a los chacales —me decía Pedro Núñez.

Los chacales se humanizaban en seguida con una carta o un rollo de periódicos, devorados después con avidez en un rincón. Los que no recibían correspondencia me miraban recelosamente y escarbaban con los ojos mis periódicos. Tenía que prometerles una revista o un diario para calmar un poco su impaciencia.

Sin darnos cuenta, cada día nos parecíamos más a aquellos peludos a quienes habíamos sustituido. Éramos como una reproducción de ellos mismos, y nuestra semejanza era una semejanza de cadáveres verticales movidos por un oscuro mecanismo. El enemigo no estaba abajo, en la *cabila*<sup>8</sup>, que parecía una *vedija*<sup>9</sup> verde entre las calaveras mondadas de dos lomas. El enemigo andaba por entre nosotros, calzado de silencio, envuelto en el velo impalpable del fastidio.

Alguna noche, el proyectil de un *paco*<sup>10</sup> venía a clavarse en el parapeto. Lo recibíamos con júbilo, como una llamada alegre de tambor, esperando un ataque que hiciera cambiar, aunque fuera trágicamente, nuestra suerte. Pero no pasaba de ahí. Yo distribuía a los soldados por las troneras y me complacía en darles órdenes para una supuesta lucha. Una lucha que no llegaba nunca. Dijérase que los moros preferían para nosotros el martirio de la monotonía. A las

---

8 *Cabila*: Tribus de beduino o de bereberes y, por extensión, las distintas áreas regionales marroquíes.

9 *Vedija*: Mechón de lana.

10 *Paco*: Moro que, aislado y escondido, disparaba sobre los soldados coloniales españoles. Posteriormente, se generalizó y se aplicaba a cualquier combatiente que disparaba en igual forma y, por extensión, a sus disparos.

dos horas de esperarlos, yo me cansaba, y, lleno de rabia, mandaba hacer una descarga cerrada.

Como si quisiera herir, en su vientre sombrío, a la tranquila noche marroquí.

Un domingo se me puso enfermo un soldado. Era rubio y tímido y hablaba siempre en voz baja. Tenía el oficio de aserrador en su montaña gallega. Una tarde, paseando por el recinto, me había hablado de su oficio, de su larga sierra que mutilaba castaños y abedules, del rocío dorado de la madera, que le caía sobre los hombros como un manto. El cabo y yo vimos cómo el termómetro señalaba horas después los 40°. En la bolsa de curación no había más que quinina, y le dimos quinina.

Al día siguiente, la fiebre alta continuaba. Era en febrero y llovía mucho. No podíamos, pues, utilizar el heliógrafo<sup>11</sup> para avisar al campamento general. En vano hice funcionar el telégrafo de banderas. Faltaban cinco días para la llegada del convoy, y yo temía que el soldado se me muriese allí, sobre mi catre, entre la niebla del delirio.

Me pasaba las horas en la explanada del blocao, buscando entre la espesura de las nubes un poco de sol para mis espejos. En vano sangraban en mis manos las banderas de señales. Pedíamos al cielo un resplandor; un guiño de luz para salvar una vida.

Pero el soldado, en sus momentos de lucidez, sonreía. Sonreía porque Pedro Núñez le anunciaba:

—Pronto te llevarán al hospital.

Otro soldado subrayaba, con envidia:

—¡Al hospital! Allí sí que se está bien.

---

11 *Heliógrafo*: Instrumento destinado a hacer señales telegráficas por medio de la reflexión de los rayos de Sol en un espejo móvil.



Preferían la enfermedad; yo creo que preferían la muerte.

Por fin, el jueves, la víspera del convoy, hizo sol. Me apresuré a captarlo en el heliógrafo y escribir con alfabeto de luz un aviso de sombras.

Por la tarde se presentó un convoy con el médico. El enfermo marchó en una artola<sup>12</sup>, sonriendo, hacia el hospital. Creo que salió de allí para el cementerio. Pero en mi blocao no podía morir, porque, aun siendo un ataúd, no era un ataúd de muertos.

Una mujer. Mis veintidós años vociferaban en coro la preciosa ausencia. En mi vida había una breve biografía erótica. Pero aquella soledad del destacamento señalaba mis amores pasados como un campo sin árboles. Mi memoria era una puerta entreabierta por donde yo, con sigilosa complacencia, observaba una cita, una espera, un idilio ilegal. Este hombre voraz que va conmigo, este que conspira contra mi seriedad y me denuncia inopinadamente cuando una mujer pasa por mi lado, era el que paseaba su carne inútil alrededor del blocao. Por ese túnel del recuerdo llegaban las tardes de cinematógrafo, las rutilantes noches de verbena, los alegres mediodías de la playa. Volaban las pamelas<sup>13</sup> en el viento de julio y ardían los disfraces de un baile bajo el esmeril de la helada. Mi huésped subconsciente colocaba a todas horas delante de mis ojos su retablo de delicias, su sensual fantasmagoría, su implacable obsesión.

Y no era yo sólo. Al atardecer, los soldados, en corro, sostenían diálogos obscenos, que yo sorprendía al pasar, un poco avergonzado de la coincidencia.

—Porque la mujer del teniente...

---

12 *Artola*: Armazón de madera, esparto u otra materia, compuesto de dos asientos, que se coloca sobre la caballería para que puedan sentarse dos personas.

13 *Pamela*: sombrero de paja, bajo de copa y ancho de alas, que usaban las mujeres, especialmente en verano.