
This is the **published version** of the article:

Esteve Juárez, Luis A.; Aznar Soler, Manuel, dir. Aproximación al teatro completo de Manuel Andújar. 2012. 124 p.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/102253>

under the terms of the  license

Universitat Autònoma de Barcelona — Facultat de Filologia

Estudis de Doctorat: Treball de recerca

APROXIMACIÓN AL TEATRO COMPLETO

DE MANUEL ANDÚJAR

Luis A. Esteve Juárez

Professor:

Dr. Manuel Aznar Soler

Any acadèmic 2011 - 2012

A Blanca, mi hija

ÍNDICE

JUSTIFICACIÓN.....	1
1. PRIMERA PARTE	3
1.1. LA HISTORIA LITERARIA Y MANUEL ANDÚJAR.....	3
1.2. EL <i>CORPUS TEATRAL</i>	8
2. SEGUNDA PARTE	14
2.1. LAS PRIMERAS PUBLICACIONES	15
2.1.1 <i>El Director general</i>	15
2.1.2 <i>Maruja</i>	17
2.1.3 <i>Estamos en paz</i>	20
2.1.4 <i>Y después, ¡no grites!</i>	24
2.2 EL TEATRO DE MANUEL ANDÚJAR EN 1962 O VEINTE AÑOS DESPUÉS	27
2.2.1 <i>El Primer Juicio Final</i>	27
2.2.2 <i>Los aniversarios</i>	38
2.2.3 <i>El sueño robado</i>	44
2.3 LA VUELTA: PUBLICADO EN ESPAÑA	49
2.3.1 <i>En la espalda, una X</i>	49
2.3.2 <i>Aquel visitante</i>	57
2.3.3 <i>Objetos hallados</i>	64
2.3.4 <i>Todo está previsto</i>	67
2.3.5 <i>Al minuto</i>	76
3 TERCERA PARTE	87
3.1. ALGUNAS CARACTERÍSTICAS DEL TEATRO DE MANUEL ANDÚJAR	87
3.1.1 Título, género y estructura	87
3.1.2 Los personajes	90
3.1.3 El tiempo y el espacio	92
3.1.4 El lenguaje	97
3.2 LAS ACOTACIONES	102
3.3 CODA: CONSIDERACIONES FINALES	108
BIBLIOGRAFÍA	118

JUSTIFICACIÓN

Creo que es cortesía en este caso explicar los motivos de la elección de un tema tan «ex-céntrico» o fuera de lo habitual como es la obra dramática de Manuel Andújar. Ha sido un proceso largo y zigzagueante el que me ha conducido a leer todo el teatro conocido de nuestro autor y que referiré en breves líneas por no hacerme prolíjo.

Tenía noticia de la obra de Andújar desde una temprana lectura del benemérito libro de José R. Marra-López que abrió tienda del estudio de la literatura del exilio en España de un modo sistemático. Y había leído algunas de sus obras; sin embargo, fue mi interés y pesquisas sobre la personalidad y la obra de José Ramón Arana lo que me condujo a fijar mi atención en quien fuera su amigo desde los duros años de la guerra (en Lérida) y el exilio (donde serían compañeros en aventuras editoriales y en la creación de la más simbólica de las revistas del trastierro, *Las Españas*), amistad que quedó plasmada en su *Epistola a José Ramón Arana, amigo y compañero* (1980), el más bello y penetrante ensayo sobre el escritor aragonés. Consecuencia de esta frecuentación de Andújar fue «Manuel Andújar: *Historias de una historia*, de la crónica (1936-1939) a la novela», comunicación con la que participé en el Congreso «El exilio republicano de 1939 y la segunda generación» en 2009, y en cuya preparación comencé a percibir que en el caso de Manuel Andújar nos hallábamos ante una obra insuficientemente explorada, lo cual me sorprendió si se tenía en cuenta su valoración dentro del canon de la narrativa del exilio.

Su figura tan peculiar y sólo parcialmente conocida a través de algunas obras me ha llevado a ocuparme de la obra desconocida, olvidada u orillada de Manuel Andújar: la obra anterior al exilio, mayoritariamente periodística; el teatro; la poesía; y aún añadiría otros aspectos, como su obsesión por recuperar la literatura del exilio y reintegrarla en la sociedad de la que venía y para la que fue creada, aunque en su

momento estos escritores fueran conscientes de que su recepción quedaba vedada. Pero luego no, y aquí se multiplica la actividad de Andújar, desde sus tiempos como promotor de Alianza Editorial hasta sus numerosísimos artículos e intervenciones en conferencias y cursos en un intento de rescate aún inacabado, empezando por el suyo propio.

En este sentido, el presente trabajo es una aportación parcial para contribuir a la reconstrucción de la personalidad literaria de Manuel Andújar, centrándonos exclusivamente en los textos dramáticos. Para ello, se ha organizado en tres partes: una primera, de revisión sintética del estado de los estudios andujarianos, ciñéndonos a la obra dramática y el establecimiento de su *corpus*; una segunda, en la que se procede al examen individualizado de cada uno de los títulos establecidos; y la tercera y última, donde se procura, sin pretensiones de exhaustividad, establecer algunos rasgos de una producción variada en asuntos.

1.- PRIMERA PARTE

1.1. LA HISTORIA LITERARIA Y MANUEL ANDÚJAR

Manuel Andújar Muñoz (La Carolina, Jaén, 1913 – San Lorenzo del Escorial, Madrid, 1994) es un escritor abundantemente mencionado en los estudios de literatura española contemporánea. Forma parte del numeroso grupo de transterrados que salieron de España en 1939 y realizaron una parte considerable de su obra , si no toda, en el exilio. En el caso de Andújar, su vuelta en 1968 le permitirá publicar en España contra viento y marea de la censura algunas de las obras que ya traía escritas y continuar su labor literaria.

Al decir abundantemente mencionado quiero decir que aparece con regularidad en las historias de la literatura o en los estudios históricos por géneros, especialmente en los estudios sobre la novela. Al dar una rápida ojeada a los manuales más usuales podremos comprobar la recurrencia de su aparición. La primera mención que encontramos de él en un gran manual es en la *Historia de la Literatura española III*, de Ángel Valbuena Prat (1963), muy aumentada en la edición ampliada por Antonio Prieto y Pilar Palomo en los años 80¹. En la *Historia de la Literatura Española 6.2 Literatura actual*, pp. 190-192, de la editorial Ariel -tan popular entre los estudiantes-, se le dedica un espacio importante dado lo apretado de sus páginas². Su autor, Santos Sanz Villanueva, ya había abordado la narrativa del exilio en el cuarto de los volúmenes de la obra que había coordinado José L. Abellán, *El exilio español de 1939*, publicada por

¹ Ángel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española III*, Barcelona, G. Gili, 1963, 7^a ed., p. 862; *Historia de la literatura española VI*, Barcelona, G. Gili, 1983, 9^a ed. ampliada y puesta al día por Antonio Prieto y Pilar Palomo, pp. 426-428.

² Santos Sanz Villanueva, *Historia de la literatura española 6.2. Literatura actual*, Barcelona, Ariel (Letras e ideas), 1985, 2^aed., pp. 190-192

Taurus y en la que también había colaborado el propio Andújar³. También le dedica unas páginas el *Manual de literatura española, XIII*, de Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez⁴ o la *Historia de la literatura española e Hispanoamericana* dirigida por Emilio Palacios⁵. Por supuesto, también le dedica un espacio *Historia y crítica de la literatura española*, dirigida por Francisco Rico⁶. Para acabar el recorrido no puede dejar de citarse la última gran *Historia de la Literatura Española*, dirigida por José-Carlos Mainer, cuyo volumen 7, *Derrota y restitución de la modernidad*⁷, a cargo de Jordi Gracia y Domingo Ródenas, dedica a nuestro autor algunas páginas. Es inoportuno entrar en la comparación de sus aportaciones, cuya diferencia temporal y cronológica causa las lógicas variaciones en valor e interpretación conforme aumenta la información y varía la perspectiva histórica con que están trazadas. Basten estas sumarias referencias para confirmar la presencia de Andújar en las historias de la literatura y su continuidad en ellas, al menos hasta la actualidad.

Otro tanto podríamos decir de los volúmenes dedicados a la historia del género novedoso. Eugenio G. De Nora no lo olvida en su enciclopédico libro *La novela española contemporánea III*⁸, aunque su información lógicamente es aún muy incompleta. Más importancia –es el primer estudio extenso sobre Andújar- reviste su

³ José L. Abellán (dir.), *El exilio español de 1939. IV Cultura y literatura*, Madrid, Taurus (Bibl. Política, 37), 301 pp. Santos Sanz Villanueva, *La narrativa del exilio*, p. 146-150. Ricardo Doménech, *Aproximación al teatro del exilio*, p. 240-241.

⁴ Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española XIII. Posguerra: narradores*, Estella (Navarra), Cénlit, 2000, pp. 108-120.

⁵ Emilio Palacios Fernández (dir.), *Historia de la literatura española e hispanoamericana 7*, Madrid, Ed. Orgaz, 1979, p. 122. Y la entrada correspondiente en el complementario *Diccionario de Autores de las literaturas hispánicas*, Madrid, Orgaz, 1980.

⁶ Domingo Ynduráin, *Historia y crítica de la literatura española VIII. Época contemporánea: 1939-1980*, Barcelona, Crítica (Páginas de Filología), 1981. Al cuidado de Francisco Rico. Santos Sanz Villanueva, *Historia y crítica de la literatura española VIII / 1. Primer suplemento*, Barcelona, Crítica (Páginas de Filología), 1999

⁷ Jordi Gracia y Domingo Ródenas, *Historia de la literatura española, 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*, Madrid, Crítica, 2011, pp. 372-373.

⁸ Eugenio G. De Nora, *La novela española contemporánea III*, Madrid, Gredos (BRH, Estudios y ensayos, 41), 1973, 2^a ed., pp. 233-235.

aparición en el libro de José R. Marra-López, *Narrativa española fuera de España*⁹ (1963), primer intento de sistematizar los estudios de la literatura del exilio como fenómeno cultural y es, como el anterior, necesariamente incompleto, en ambos casos por razones exclusivamente cronológicas: Andújar aún no había regresado a España y le quedaban por escribir y publicar algunas de sus obras clave como *Historias de una historia*. Mucho más actual resulta la *Historia de la novela española (1936-2000) I*¹⁰, de Ignacio Soldevila Durante aparecido en 2001, donde se dedican cuatro páginas a Andújar entre la muchedumbre de nombres que se pueden rastrear en un período de más de sesenta años prodigios en prosa narrativa.

Lo sorprendente es que el número de recurrencias en historias del género novelesco o en historias de la literatura no obtiene su correspondencia en la aparición de monografías dedicadas al autor o a una parte de su obra. Sí aparecen reseñas, artículos en suplementos literarios, algunas comunicaciones en congresos, prólogos, pero las monografías escasean. Hasta donde llega mi información sólo he podido recopilar la publicación de tres monografías: Gerardo Piña-Rosales, *La narrativa breve de Manuel Andújar* (1988); William M. Sherzer, *Manuel Andújar. Reflexiones sobre la historia de España* (1996); y Genara Pulido, *Compromiso histórico y teoría cultural en Manuel Andújar* (2005). A éstas podemos añadir un número monográfico de la revista *Anthropos* y la sección particular que le dedicó el congreso plural *Sesenta años después*, organizado por el GEXEL, en su sede Jaén-Andújar, en la cual se presentaron seis comunicaciones. No es un balance alentador, y por ahora la presentación en 2009 de la tesis doctoral de Francisco J. Reinoso Pérez, *Narratividad y exilio (las novelas y cuentos de Manuel Andújar)*, en la Universidad de Málaga, dirigida por Enrique Baena

⁹ José R. Marra-López, *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*, Madrid, Guadarrama (Crítica y ensayo, 39), 1962, 539 pp.

¹⁰ Ignacio Soldevila Durante, *Historia de la novela española 1936-2000, I*, Madrid, Cátedra (Crítica y estudios literarios), 2001, pp. 404-407.

y cuyo tribunal estaba presidido por José Luis Abellán es la única “franja luminosa” que permite esperar que algún día haya nuevos estudios monográficos.

Si éste es el panorama en los géneros dominantes de la producción de Manuel Andújar –la narrativa y el ensayo-, no cabe esperar algo mejor en la lírica y el teatro. Sobre la lírica sólo he conseguido rastrear la ponencia de Manuel Urbano Pérez Ortega en el Congreso de Jaén. El teatro ha corrido algo de mejor suerte, aunque con reservas. Si consultamos el vademécum más usado acerca del teatro español del siglo XX, veremos que Francisco Ruiz Ramón le dedicaba dos párrafos en 1971, que se reproducían literalmente en la de 11^a edición de 1997. Ello a pesar de los dos estudios de la profesora Piedad Bolaños publicados en 1986 y 1987 respectivamente en los que se ampliaba notablemente lo conocido por Ruiz Ramón. De los estudios de Piedad Bolaños, el segundo es el de mayor interés general al intentar establecer el corpus, la intención del autor y una periodización, mas al concretar se reduce al estudio exclusivo de *El primer Juicio Final*; en su primer trabajo, *Aproximación semiológica a Aquel visitante*, analiza desde una óptica muy concreta la obra que figura en el título. Muy posteriores son los dos trabajos de José Rodríguez Richart, *Sobre el teatro de Manuel Andújar* y *El teatro de Manuel Andújar: contribución a su estudio*, de los que el segundo es una versión mejorada del primero, pero la obra analizada sigue siendo la misma, *Los aniversarios*.

En la información expuesta hasta ahora se aprecia el problema capital del teatro de Andújar: su reducción al silencio tanto en España como en México. Es el problema del teatro del exilio. La novela se ha recuperado con cierta facilidad, gracias a la popularidad de autores como Ramón J. Sender o el prestigio académico de Francisco Ayala. La poesía, quizá por encontrarse en su nómina Juan Ramón Jiménez y una parte sustantiva de la llamada Generación del 27, también se ha recuperado –incluso mejor

que la novela-; ahora bien, los poetas que no andaban en aquellos círculos, como Pedro Garfias o Arturo Serrano Plaja por ejemplo, a pesar de ediciones de su poesía o de estudios como el de José Ramón López sobre Arturo Serrano Plaja, siguen en una especie de limbo. Pero, ¿y el teatro? El único que recuerdo con una recuperación que podríamos llamar normal es Alejandro Casona, que tuvo su éxito a la vuelta del exilio en los años sesenta con representaciones de *La sirena varada*, *La dama del alba* e incluso *Nuestra Natacha*, reestrenada en Barcelona en 1965 con Nuria Espert en el personaje principal. También tuvo cierto éxito el teatro de Rafael Alberti con motivo de su vuelta tras el final de la dictadura. Pero ¿qué se ha hecho del de tantos otros, empezando por el de Max Aub, del cual no he conseguido ver en teatro comercial sino *Deseada y San Juan*, y el resto ha sido representado por teatros universitarios o grupos independientes. Y no digamos del de Alvaro Arauz, José María Camps, Paulino Masip o el mismo Pedro Salinas. La invisibilidad de este teatro es un hecho manifiesto pese a los bienintencionados intentos de José Monleón, José Rodríguez Richart, Manuel Aznar o Ricardo Doménech. No ha conseguido romper el cerco: escrito en unas concretas circunstancias, sus autores se perdieron en el silencio. Y si además se trata de un escritor conocido fundamentalmente por su cultivo de otro género, como es el caso de Manuel Andújar, su arrinconamiento es casi absoluto salvo en momentos conmemorativos.

Por ello este trabajo es un intento de sembrar para un incierto futuro que consistiría en un mejor conocimiento de un autor muy citado, leído si se me apura, incluso llevado a la televisión¹¹, pero escasamente conocido al carecer de estudios que vayan profundizando en su obra y en su personalidad.

¹¹ Se trata de una serie de Televisión Española en seis capítulos, emitida en 1989. Fue dirigida por Eugenio Martín y el guión corrió a cargo de Isaac Montero y Daniel Sueiro.

1.2. EL CORPUS TEATRAL

Por tratarse de una obra poco estudiada y de difusión escasa a causa de algunos de los motivos señalados anteriormente, el primer problema que debemos resolver consiste en establecer el objeto de este trabajo; esto es, el conjunto de los textos dramáticos de Manuel Andújar y sus problemas de edición y transmisión.

El primer engañoso problema radicó en que el *corpus* textual parecía quedar fijado en el volumen que con el título de *Teatro* publicara la Diputación de Jaén en 1993, donde se recogían ocho títulos de diferente extensión y propósito y en el que en sus páginas finales el autor proporcionaba noticia de su teatro. Pero esta noticia estaba incompleta. Al bucear en la bibliografía, se pudo encontrar con rapidez la referencia a otros volúmenes y, con la información del propio escritor y la aparecida en los artículos de Piedad Bolaños¹², establecer el catálogo que se sigue, donde se indica la accesibilidad de las mismas, así como otros datos de interés que permiten determinar fechas en las que se sabe que las obras ya están compuestas aunque no vean la luz de la imprenta sino años después, o bien localizar las publicadas previamente en revistas. No quisiera dejar pasar este punto sin agradecer la gentileza de la Biblioteca del Instituto de Estudios Jiennenses, custodio del legado del escritor, que de inmediato me remitieron copias de ediciones de muy difícil acceso. Por último, puesto en contacto con su hija, Ananda Andújar, se me informó de que entre los materiales que conservaba de su padre no había ningún texto de carácter dramático. Por lo tanto, el catálogo que voy a describir puede darse por cerrado.

En este catálogo pormenorizado de títulos, además de la ficha bibliográfica se indica la accesibilidad de los mismos, así como otros datos que puedan ser de interés. El

¹² Piedad Bolaños Donoso, «Una aproximación semiológica a *Aquel visitante*» y «El teatro de Manuel Andújar. Ensayo interpretativo», v. Bibliografía.

orden elegido es el puramente cronológico de su primera impresión. En este sentido, debo anticipar que hay dos que aparecen por primera vez en 1993, mientras que en el mismo volumen se inserta una de 1942.

*El Director General * Maruja. Dos apuntes escénicos de la guerra española*, México D.F., Cuadernos del Destierro, [1942], 52 pp.. Ejemplar en el Fondo Andújar del IEJ.

*Estamos en paz (Ensayo dramático) * Y después, ¡No grites! (Apunte escénico de la guerra española)*, México D.F, Cuadernos del Destierro, 1942, 52 pp. Ejemplar en el Fondo Andújar del IEJ.

Ambas son ediciones muy sencillas impresas en materiales de baja calidad y de conservación precaria, pero legible. En el primero hay una anotación autógrafa en la parte superior de la página 10: «Es propiedad del autor». Faltan las páginas 50 y 51 que han sido sustituidas por una copia mecanográfica que responde al texto original como se puede comprobar en el trasluz de las páginas 49 y 51, precisamente por la baja calidad del papel. El segundo volumen, mejor conservado, lleva fecha en la portada y esta dedicatoria impresa en la hoja de respeto: «Al poeta José Ramón Arana, con la esperanza de España en que somos camaradas». En la hoja final, el catálogo y proyectos de Ediciones “Cuadernos del Destierro”. Obras publicadas: *A tu sombra lejana*, (*Poemas*), de José Ramón Arana, y *El Director General. Maruja*. Da como próximos a publicarse los siguientes títulos: *Tres sentencias de muerte (Cuentos)*, de Augusto Pérez Lías, nombre real del actor Augusto Benedito; *¡Firmes! Poemas* de José Almudí, *Conrado Dieste*, por Amaro del Rosal y *Vicente Sist* por J. I. Mantecón. Estos

volúmenes no llegaron a publicarse¹³. No obstante, cabe subrayar los títulos del segundo volumen anunciado por recordar a personas muy ligadas a la guerra en Aragón y en el caso de Almudí por haber colaborado en el diario de Lérida *UHP*, del que Manuel Andújar fue secretario de redacción y director y en el que también colaboró José Ramón Arana. De estas cuatro piezas, sólo *El Director General* fue compilada en 1993.

El Primer Juicio Final. Los aniversarios. El sueño robado, México, Ed. de Andrea (col. Los Presentes, 89), 1962, 157 pp. Prólogo de Demetrio Aguilera Malta. Se tiraron un total de 600 ejemplares, 550 numerados y 50 fuera de comercio. El ejemplar que conserva el IEJ lleva el número 544 y en la guarda una dedicatoria autógrafa de Manuel Andújar a Enrique Ruiz García, componente del grupo de *Las Españas*. El volumen lleva ilustraciones de José María Giménez Botey, Enrique Echeverría, Gerardo Lizárraga y José Enrique Rebolledo, artistas exiliados.

El Primer Juicio Final lleva una nota inicial del autor (p. 14) donde explica que la escribió a finales de 1958 y fue sometida a lectura pública en agosto de 1959. Tras haber pasado por esta prueba, ha decidido publicarla como lo concibió, sin enmiendas. No aparece recogida en 1993, aunque se la mencione en la relación de las dos páginas finales. Los otros dos títulos se reeditaron en 1993.

En la espalda una X, en *Papeles de Son Armadans*, Año XVII, Tomo LXVIII, CCII (enero 1973), pp. 57-95, en la sección «Corral de Comediantes»

¹³ V. Manuel Andújar, «Epístola a José Ramón Arana, amigo y compañero» en *Grandes escritores aragoneses en la Narrativa Española del siglo XX*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1981, p. 162, donde da noticia de esta aventura editorial..

Aquel visitante, en *Papeles de Son Armadans*, Año XIX, Toma LXXV, CCXXXIV-CCXXV (noviembre-diciembre 1974), pp. 213-262, en la sección «Corral de Comediantes»

Ambos títulos se incluyeron posteriormente en el volumen *Teatro* (1993) y la revista puede consultarse en Bibliotecas Universitarias u otras bibliotecas de fondo.

Objetos hallados, en *Celacanto*, nº 12, (Huelva) 1984-1985, otoño-primavera. Según su autor, fue publicada también el diario *Jaén*. Es hecho que no he podido verificar ni a través de la web del propio diario ni solicitándolo por correo. Se reeditó en 1993.

Teatro, Jaén, Diputación Provincial de Jaén (Teatro), 1993, 243 pp. Contiene las siguientes obras: *El Director General*, *En la espalda, una X*, *Los aniversarios*, *El sueño robado*, *Aquel visitante*, *Objetos hallados*, *Todo está previsto*, inédito; y *Al minuto*, inédito.

En sus páginas finales [241-242] al dar noticia de su obra dramática, nos sorprenden algunas informaciones o la carencia de ellas. La primera es la desaparición de la relación final de tres de las cuatro obras publicadas en «Cuadernos del Destierro» y queda sólo *El Director General*. La segunda es la no inclusión en el volumen de *El Primer JuicioFinal*, aunque figure en la relación. Por otra parte se informa de la condición de inéditas de las dos últimas, lo cual nos hace cavilar en las dificultades de edición, puesto que *Todo está previsto* estaba ya escrita en 1970 según Rafael Conte¹⁴, fecha que Piedad Bolaños¹⁵ retrotrae a 1963, para lo que debió de basarse en la información proporcionada por el autor. Y lo mismo ocurre con *Al minuto*, la cual

¹⁴ Rafael Conte, «El realismo simbólico de Manuel Andújar» en Manuel Andújar, *Vísperas. Trilogía*, Barcelona-Andorra la Vella, Editorial Andorra (Bibl. Valira, 2), Barcelona, 1970, p. 14.

¹⁵ Piedad Bolaños Donoso, *El teatro de Manuel Andújar...*, p. 156

Doménech cita en 1976, y que Bolaños fecha en 1974 –suponemos que basándose en la carta que extracta- y que debió de ser compuesta después de septiembre de 1973 tras el golpe de estado de Pinochet, puesto que uno de los personajes es un refugiado chileno.

Sólo algunas de las obras que acabamos de reseñar han sido objeto de representación escénica, de emisión radiofónica o lectura pública, según las informaciones que hemos podido reunir, especialmente las dadas por el autor. Las enumeramos casi telegráficamente a continuación: *El Primer Juicio Final* fue objeto de lectura pública el 20 de agosto de 1959; *El sueño robado*, fue transmitido en una emisión radiofónica por Radio Universidad de México (s/f) y se realizó una lectura pública en Madrid en la Exposición del Exilio Español en México; *Los aniversarios*, fue también retransmitido por Radio Universidad de México; por último *Aquel visitante* fue representada por un grupo *amateur* en la ciudad de Andújar con motivo de un homenaje al escritor.

Queda por examinar y al menos citar un texto discutible: un diálogo, el «Prólogo» que escribió Andújar para una muy especial edición de *La velada en Benicarló*¹⁶. Este texto lo conforma el diálogo entre cuatro personajes - Luis Martínez Roldán, Carmela Barrientos, Arturo Illescas y **Andrés Nerja**- que comentan y analizan la representación a la que acaban de asistir, el memorable montaje dirigido por José Luis Gómez. La presencia de Andrés Nerja –heterónimo usado por el autor desde los tiempos de *Las Españas* y protagonista narrador de *Historias de una historia*- nos habla de un texto concienzudamente literario y no de un clásico prólogo expositivo. Este prólogo es, por lo tanto, un deliberado homenaje a la representación que se llevó a cabo y toma por ello la misma forma que utilizó Manuel Azaña. ¿Cómo considerarlo?

¹⁶ Manuel Azaña, *La velada en Benicarló. Versión teatral de José A. Gabriel y Galán y José Luis Gómez*, Madrid, Espasa Calpe (Selecciones Austral, 81), 1981, 231 pp. Prólogo de Manuel Andújar.

Puesto que no es nuestra intención adentrarnos en disquisiciones teóricas sobre la asignación de géneros y subgéneros, lo reservaremos para otra ocasión y nos limitaremos a tratar los doce textos considerados teatrales sin discusión porque no creemos que el resultado final haya de sufrir variaciones sustanciales.

2. SEGUNDA PARTE: LA OBRA TEATRAL DE MANUEL ANDÚJAR

Se pretende aquí realizar un recorrido y examen, ni que sea sucinto, de todas y cada una de las producciones netamente dramáticas de nuestro autor. Para ello es paso previo establecer un criterio organizador, un orden. ¿Por cuál inclinarnos? Se han contemplado tres posibilidades: el género, la extensión y el cronológico. La variedad genérica no se puede usar como criterio por tratarse en cualquier caso de un teatro que puede oscilar, independientemente de la extensión, entre la tragedia y el drama con exclusión de veleidades de carácter más suave como corresponde a un autor donde si aparece algún elemento “cómico” a lo largo de su obra tiene más bien un carácter esperpéntico o si no, como en *Al minuto*, tiene un carácter ejemplar o meditativo que lo excluye de considerarlo una “comedia” y mucho menos de teatro para reír. La extensión podría quizá servir, ya que las primeras obras son de breve duración escénica; pero también en su etapa final aparecen obras de un solo acto e incluso un monólogo. Así pues, opto como ya lo hiciera la profesora Bolaños por un examen cronológico – siguiendo la cronología de su primera (a veces única) impresión y no el de composición- sin que en nuestro caso esta decisión suponga una directa y apriorística partición en dos etapas: esto es algo que se habrá de discutir tras el análisis.

Las citas de los textos se realizarán de acuerdo con los siguientes criterios: para las cuatro primeras, de 1942, se usarán las ediciones originales; para *El Primer Juicio Final*, la única impresión existente de 1962; y para el resto se unifican las referencias atendiendo al volumen compilatorio de 1993. El número entre corchetes remite a las páginas del volumen correspondiente.

2.1. LAS PRIMERAS PUBLICACIONES

Los dos primeros volúmenes de teatro de Andújar aparecieron –como ya hemos expuesto- en la colección “Cuadernos del destierro” que publicaban entre Manuel Andújar y José Ramón Arana¹⁷. Uno sin fecha y otro con fecha. En el que lleva la fecha de 1942 –*Estamos en paz. Y después no llores*- podemos comprobar al final una relación del proyecto catálogo donde figura el otro volumen como ya publicado. Puesto que José Ramón Arana no arribó a México hasta 1942, podemos concluir que el otro volumen también fue publicado el mismo año, aunque con anterioridad. Razón por la que comenzamos por *El Director General y Maruja*. En ambas la historia se inserta temporalmente en el final de la Guerra Civil.

2.1.1 *El Director General*

Se trata de una obra breve como indica el subtítulo del volumen: «(dos apuntes escénicos de la guerra española)». Ocupa las páginas 10-25 y consta de dos escenas. Cada una de ellas viene precedida de una acotación importante de carácter descriptivo en la que se señalan inequívocamente época, descripción de lugar y en el caso de la primera escena, un retrato del protagonista que permite extender la historia o texto diegético más allá del texto dramático.

La primera escena nos sitúa en un despacho oficial en Barcelona. El protagonista, José, dialoga por teléfono con el responsable de una fundición. Necesitan vagones. El frente está en Cervera. Da instrucciones a su secretario y aprovecha una alarma aérea para hacer pasar las visitas, que serán dos. El primero, el comisario Santana, que, aún convaleciente, ha recibido la orden de incorporarse al frente de

¹⁷ Manuel Andújar: «Epístola a José Ramón Arana, amigo y compañero», en *Grandes escritores españoles en la Narrativa Española del siglo XX*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1981, p. 162.

Tarragona y viene a despedirse. La segunda visita es la de don Silvestre, que también viene a despedirse. Antiguos conocidos, se muestra pesimista y le regala un libro que no desea caiga en manos «inmundas y sangrientas». Se cruza al salir con Adelaida, esposa de José, que viene a recordarle que ha organizado un té para darle el brillo social que cree le corresponde. José rehúsa y discuten con acritud. Ella marcha furiosa y José vuelve a tomar el teléfono para inquirir noticias de un frente que se hunde.

La escena Segunda y final presupone una elipsis temporal de varios días. La acotación inicial sitúa el lugar en la frontera. A un lado, José y Adelaida contemplan el éxodo fronterizo. Su diálogo recuerda otro exilio anterior. Y la pregunta por un lado emocionalmente inmediata y por otro de carácter más existencial: «¿Por qué las criaturas errantes amamos tanto la tierra nuestra, porque no es nuestra propiedad material? Un bicho raro, el hombre» [24] Para concluir con una apelación a sí mismo y al hipotético espectador: «Volveremos... ¡Camarada España!» En una personificación que explicita en aquel momento la esperanza de los desterrados –parte de los cuales, permanecidos en Europa, se habían integrado en diversas unidades de los ejércitos aliados o participaban muy activamente en el FFI.

La obra en sí es lo que indica el subtítulo, un apunte escénico. El tiempo dramático, dos escenas separadas por una elipsis en la que sucede la caída de Barcelona y la retirada hacia la frontera. Cabe destacar la importancia de las acotaciones (el texto secundario) donde al lector se le explicitan algunos aspectos no traducibles en indicaciones para la puesta en escena, pero sí en buena medida deducibles del subtexto dialógico o texto principal, especialmente la actividad política de José, así como su inclinación literaria, que ha quedado supeditada a la política.

Las acotaciones dan indicaciones muy precisas para la puesta en escena, así como de los efectos sonoros. E incluso la de la segunda escena plantea un fondo de escenario que podríamos ver proyectado en pantalla a través de uno de los múltiples reportajes que se filmaron de la llegada de las caravanas de refugiados a la frontera francesa. No obstante, debemos subrayar que la prosa de estas acotaciones no es estrictamente funcional: «los escupitajos de los cañones antiaéreos» [11], «dirigente sindical ayer, con un pasado azaroso de revolucionario activo» [12]; o el primer párrafo de la acotación inicial de la segunda escena:

(Un recodo fronterizo. **Filo apuñalado** de la carretera que albergará, **para siglos**, huellas de incontables pisadas. **Balcones de montes**. Y el paso de la multitud abigarrada en sexos, trajes, edades, hervores y angustias. Las nubes, más negras. Sombras de gendarmes al atardecer. Gritos y rechinazos de carros, **algunos de Bujaraloz**. Este éxodo es **como un torrente de sangre, que se despeña**).

Ni siquiera con los recursos propios del cine es posible trasladar metáforas, hipérboles o símiles como los destacados al lenguaje audiovisual. Tampoco es posible hacerlo con un recuerdo que más alude al hundimiento del frente de Aragón –«**algunos de Bujaraloz**»– que recoge narrativamente en su cuento *También retamas para la hoguera de la guerra*¹⁸ que a la retirada hacia Francia.

2.1.2 *Maruja*

Incluida en el mismo volumen que la anterior ocupa las páginas 27 a 52. Nos encontramos nuevamente ante un texto breve, esta vez en cuatro escenas. Se inicia con una importante acotación en la que se traza un sucinto retrato de Maruja, el Paje, doña

¹⁸ Manuel Andújar, *Cuentos completos*, Madrid, Alianza (Alianza Tres, 235), 1989, pp. 11-14. Este relato había sido publicado en Manuel Andújar, *Partiendo de la angustia y otras narraciones*, México D.F., Editorial Moncayo, 1944. Aparece bajo el título *Cruce de caminos*, pp. 243-246, con ligerísimas variantes.

Sofía y la Viuda. Desde el punto de vista de la representación se especifica un escenario múltiple para las tres primeras escenas que será marcado en la representación mediante la iluminación.

En la primera escena doña Sofía, tía de Maruja, solterona y criadora de animales domésticos recibe la visita de su sobrina y destila su queja de su soledad y sus animalitos, ¡pobres!. Maruja le reprocha su vida egoísta con sus animales mientras que los combatientes no disponen de un mal cacho de pan.

En la segunda, vemos una escena en el local del sindicato, en la que las conversaciones se centran en dos asuntos: la producción de munición artillera para la ofensiva del Ejército del Centro; y por otra parte se subraya la pérdida de Cataluña y la falta de material. El Paje, alfarero declarado inútil para el servicio de armas, evoca los tiempos del oficio. Rafael, otro sindicalista, aún repite las consignas: «Todavía no ha vencido el granuja de Franco. Si nos mantenemos firmes, lo derrotaremos» [41] Consigna que tras la caída de Cataluña no pasaba ya de ser un espejismo, aunque parte del Gobierno hubiera vuelto a la zona Centro.

La escena Tercera muestra la situación de un casa labriega en la que falta el varón, muerto en el frente, el cual no ha dejado ni hijo que consuele a la esposa, Casilda. Entra Maruja y se dirige a Casilda con un discurso épico, de mitin, que verdaderamente no sirve de consuelo.

La escena Cuarta es el final de la guerra. La acción se desarrolla en el interior de la casa de Maruja, que ocupa el escenario completo. Llega el Paje de madrugada para anunciarle el final de la guerra. Le propone la huida por Alicante u otro puerto porque está marcada por su militancia. Rehusa la huida. Prefiere quedarse «Con las viudas. Para irme del sueño que me liberó» [50] Ella es una raíz; no puede desarraigarse.

Monologa mientras arregla la casa. Se oyen voces de falangistas que la buscan. Abre la puerta. Caído el telón se oye la descarga del fusilamiento.

El texto dramático vuelve a ser breve: cuatro escenas que significan la angustia del final en marzo de 1939. No hace falta dar fechas. Cada una de las escenas tiene su sentido y todas juntas cuentan el final de una historia: la burguesía insensible, el egoísmo; el compromiso obrero en situación desesperada; la vida rota de una mujer; la despedida de Maruja de su propia vida, víctima consciente que se niega a desarraigarse.

Las acotaciones son importantes, nuevamente. Además de algunas de tipo técnico, muy precisas en cuanto a la acción y el tono, cabe destacar la acotación inicial con el retrato de las principales *dramatis personae* y la final, a telón caído, de los disparos y la acotación poética “Un grito corto, ahogado, de junco que se troncha” [52] portadora de una metáfora de regusto lorquiano. Por otra parte, las acotaciones también sirven para distribuir el espacio escénico. El tiempo entre la primera y segunda escena podría ser simultáneo; no así entre primera y tercera y, desde luego, en ningún caso entre estas tres y la cuarta y última, que debe ser necesariamente posterior. Más que apuntes, son escenas aparentemente individualizadas que -puestas en sucesión- cobran un sentido cuyo eje es Maruja. Aunque en la segunda escena Maruja no aparece, su presencia planea referida en la conversación: ella les había advertido de qué era lo importante –de la jerarquía de los problemas-. Lo importante en aquella situación era la producción de munición, mientras que las reivindicaciones laborales debían pasar a un segundo plano. La articulación de los escenarios es consecuente con lo ya dicho y responde a la fórmula 3+1: frente a los tres momentos consecutivos que comparten tablas y que muestran la situación, la última escena nos lleva al final desastrado

El texto dramático se articula en este caso en torno a un personaje que encarna la conciencia política en una retaguardia que se hunde en sus preocupaciones individuales o grupales. Y lo hace de manera gradual: el egoísmo individual en la primera escena; el egoísmo grupal, el sindicato y su preocupación reivindicativa en la segunda; el dolor por la pérdida del ser amado en la tercera; para llegar a la apoteosis final en la cuarta y última en la que Maruja, la guerra perdida, encara con serenidad su destino, el de todos aquellos que quedaron.

2.1.3 *Estamos en paz*

Publicada en el segundo volumen de «Cuadernos del destierro», ocupa las páginas 9 a 41 del volumen y lleva el subtítulo *Ensayo dramático*. Consta de un texto en off a telón caído [9], especie de prólogo que nos sitúa en espacio y tiempo, y cinco escenas.

El argumento es también más complejo. La acción transcurre en un pueblo manchego descrito en el prólogo, el cual guarda un notable parecido con el espacio novelesco descrito en *Llanura*, que se puede identificar con El Viso; la época, octubre de 1941. Inés está casada con Sebastián, un campesino acomodado del que no tiene hijos, y atiende a la sobrina de éste y recuerda las circunstancias de su matrimonio. La niña aún está bajo la impresión de la guerra. Sebastián manifiesta su ambición. Dos días después, en casa de la abuela la situación es tensa: su hija María ha perdido al marido y no sabe ni dónde está enterrado; y el nieto está gravemente enfermo; para colmo, acaba de recibir un escrito de Falange en el que se les informa de la confiscación de la casa «construida por un enemigo de la Patria y del régimen» [21]. Inés, pariente y amiga, llega a visitarlas; la informan de la situación y la abuela evocará la historia de la casa: cómo y por qué fue construida y cómo se integró en su propia vida. Sin embargo, no

queda más remedio: deben marchar, pero Inés deja en el aire una promesa. Aquí está el nudo del conflicto, la epítasis. La escena cuarta es una intensificación del enfrentamiento entre Inés y su marido. Sebastián ofrece una comida en honor de Saturnino, el Secretario de Propaganda de Falange, para celebrar que él pasará a formar parte de la Directiva de la Sección local de Falange en el «nuevo local» incautado. Acuden unas mujeres de visita, según Inés para nada importante. En el momento que están solos se tensa la relación entre ambos: la visita era para celebrar los siete años de matrimonio con el que va a ser el personaje más influyente de la comarca. La sorna de Inés contrasta con la ira mal refrenada de Sebastián. La cuarta escena, en la alcoba matrimonial, será el estallido y final del conflicto. Sebastián solo, a la una y media de la madrugada, monologa lleno de ira por la ausencia de la esposa y supone un adulterio. La llegada de Inés desata un parlamento lleno de insultos e injurias, hasta que la respuesta de ella lo desconcierta: Ha ido a ver marchar a la abuela y luego ha pegado fuego a la casa. Nadie la ha visto y no puede denunciarla porque perdería su “carrera” y es un cobarde. Los vecinos vienen a buscar a Sebastián –ya es una «autoridad»- a causa del incendio. Inés sola: «¡Abuela! Estamos en paz...»

La quinta y última escena nos traslada a la redacción del diario del Movimiento en la capital de provincia, donde dos redactores revisan los despachos. El primero se queja de la banalidad de la noticia: un incendio, aunque sea provocado, en el que la investigación corre a cargo de un jerarca local, Sebastián. El periodista piensa ir al pueblo a ver qué puede sacar. El segundo comprueba rutinariamente los despachos: «Dos penas de muerte. ¡La lástima es que el asunto no se presta! [a sacar tajada]» [41]

Mucho más teatral que las dos anteriores, más épicas, presenta un conflicto en la España franquista acabada la guerra. El conflicto es doble: un matrimonio sin amor,

forzado por las circunstancias, y un personaje cuya obsesión es el poder: Sebastián. La esposa, ante la imposibilidad de entendimiento y el fracaso matrimonial, y en solidaridad con la Abuela impedirá que Falange a través de Sebastián –se casó con Inés por el interés de sus fincas- se apodere también de la casa de la Abuela.

La acción (ya lo hemos señalado) nos sitúa en la España ocupada por los vencedores. Los personajes se pueden repartir en dos grupos: quienes desean medrar con la situación a costa de lo que sea (Sebastián) y quienes guardan el recuerdo: Carmelita, de la guerra y de la represión inmediata; Inés, de una vida frustrada en lo personal y en lo colectivo: su «*Mentira, hija*» que cierra la conversación con Carmelita tanto puede referirse a la situación política como a la personal; y la Abuela y María, sin casa y sin marido, pero con memoria. La conjunción de las frustraciones de Inés la arrastran a enfrentarse a su marido y por ende a la situación política. Ya sabe lo que le espera, pero está dispuesta a resistir. La acción dramática se distribuye en las cuatro escenas y en la cuarta se incluye una acción referida: la marcha de la abuela y el incendio de la casa. Los otros elementos que constituyen el texto no son estrictamente dramáticos. Las acotaciones son eminentemente técnicas y la escena quinta no es dramáticamente necesaria, aunque el comentario externo permita un distanciamiento reflexivo.

La obra presenta unos componentes en realidad extradramáticos e incluso ajenos, escénicamente hablando, al conflicto: El Prólogo citado con la voz en *off* [9-10], a telón caído (recurso utilizado en Maruja para marcar el final), que evoca el espacio latente; esta voz descriptiva aún se reitera en la Escena Primera [15-16] y se relaciona con la acotación escénica inicial de la Tercera [27], donde se valora el cambio de decoración en la sala: la sustitución del espejo de óvalo por el retrato del «general puntillero». El otro elemento no dramático es la Escena Quinta, en la redacción del

periódico, una especie de epílogo en el que, desde la lejanía, se comenta simplemente lo ocurrido: un incendio provocado y la nada comentable ni aprovechable noticia de dos sentencias de muerte.

Estos elementos tienen, no obstante, una función escénica. En primer lugar la voz inicial en oscuro es un equivalente al “prólogo” que podemos hallar en algunas obras dramáticas de principios de siglo dicho por un personaje, pero que en este caso tiene más que ver con las propuestas del teatro épico de influencia brechtiana; sin embargo, también de algunas de las que se habían hecho durante los años treinta y en las que también se rastreaba la influencia del teatro ruso. La quinta escena por su parte manifiesta el contraste entre cómo viven el conflicto Inés y su familia y el punto de vista de los periodistas: lo que para las unas es un drama, para los otros es una noticia banal de la que no pueden obtener beneficio personal: el sufrimiento que causó la guerra y sus secuelas queda reducido a números o a un simple suelto periodístico: lo que leerá la gente en el diario no representará, ni mucho menos, el verdadero drama acaecido. Porque en esta España de paz y prosperidad y futuro de las estrellas –como dice el jerarca falangista-, en este país, no hay nada reseñable (ni tan siquiera las penas de muerte): estamos en paz, la ironía no puede ser más sangrante. Pero también debemos preguntarnos con quien está en paz Inés: ¿con la abuela? Sí, porque su marido ha sido la causa inmediata de que la echaran de su casa, y con su acto ha impedido que sea para “ellos”. Por otro lado, también está en paz – yo diría que ha devuelto la pelota - con Sebastián: él se casó por interés y administra las tierras de ella y, además, desea controlar el pueblo, pero no podrá controlar jamás a su mujer, aunque la maltrate.

2.1.4 *Y después, ¡no grites!*

Este «Apunte escénico de la guerra española», como reza el subtítulo, es brevísimo, apenas siete páginas, de las cuales una se la lleva la acotación inicial que concluye con un oxímoron no decible, pero sí representable: «excelso pobre diablo» [46] Se desarrolla en una sola escena en la que dialogan Manrique y su esposa Lucía, personajes ya mayores: Lucía, 50 años; él, unos pocos más. Noche de insomnio de Manrique que sólo piensa en ir a pasar el domingo en Carabanchel. Lucía se niega: «los caminos y las colinas rezuman sangre» [47]. Manrique ve y oye al Desconocido, su propia conciencia. Lucía aprovecha una ausencia de Manrique para describir la situación real en la que se encuentra la ciudad, el país: ya no hay alegría ni en las verbenas. Manrique tiene una segunda visión: su hijo, soldado republicano muerto en combate, que le reprocha su alienación «¡Y tú, en la higuera!» Cesa la visión y Manrique acepta ante Lucía que su hijo ha muerto. Lucía se está muriendo y lo sabe. Pide a Manrique que fume el último cigarrillo mientras muere y concluye con unas frases llenas de amargura y desolación como la que da título a la escena: «Estarás solo. Podrás ser un hombre». [51] Sorprendente coincidencia con un texto posterior de su admirado Sender -«¿Rómulo un hombre?»- pregunta clave de la duquesa en *El rey y la reina*, que reseñó Andrés Nerja¹⁹

En un espacio escénico único, la habitación matrimonial de una vivienda de una barrio popular como puede ser Vallecas, la Guindalera o Tetuán, se evocan otros espacios referidos entre los que tienen especial importancia Carabanchel, donde la tierra está quemada de los disparos de artillería y queda sugerido como el lugar donde cayó el hijo combatiendo.

¹⁹ Andrés Nerja, «Ramón J. Sender, *El rey y la reina*», [Reseña] en *Las Españas*, 13, (octubre, 1949), pp. 4 y 14.

El tiempo escénico también es breve: una parte de una noche antes de amanecer. Pero el tiempo de la historia es más extenso: Viene de la guerra e incluso de antes y llega hasta el momento escénico que concluye con la muerte de Lucía. Ya se ha indicado que el personaje central es un pobre diablo, ordenanza en un ministerio, que parece no ser consciente de lo que ha pasado en esos años, como le recuerda la visión del hijo, ni tan siquiera del presente, como subraya Lucía: «Vuelta a la noria» [48]. Manrique personifica esa parte del pueblo que, en realidad, no ha querido enterarse. Lucía, su esposa, quien sale a la calle, al mercado, sí sabe de la realidad de España: escasez, miedo, tristeza, silencio.

Es una pieza muy breve cuya duración no debe llegar ni a la de un entremés. Escena única con cierta complejidad que nos muestra la desolación en que viven las gentes tras la guerra, incluso Manrique, de quien debemos suponer que ha superado la depuración incólume por no tener ninguna responsabilidad política, por «estar en la higuera».

Estas cuatro obras breves vienen a ser en su forma y contenido una continuación de aquel teatro para combatientes que se desplegó durante toda la contienda en el bando republicano, tanto por las “Guerrillas del teatro” que animara María Teresa León, como por otros grupos. No obstante, aun siendo un teatro que podríamos llamar «de combate», ofrece una diferencia fundamental: es un teatro que en cierto modo llama aún a los vencidos, a los exiliados para preparar un retorno que en 1942 se creía posible. La agrupación en dos volúmenes breves tiene su sentido. Las dos primeras obras, *El Director General* y *Maruja*, muestran dos aspectos de la derrota. Una, ambientada en Cataluña, concluye con la retirada y una exhortación: «Volveremos...» [25], mientras que la segunda finaliza con una «operación de limpieza» tras la entrada de las fuerzas

ganadoras, la exterminación no sólo política sino física de los que permanecen. Las dos que se incluyen en el segundo volumen son un imaginarse la España franquista, de aquello que llamó Marra López la «España inventada», en las que podemos captar la enorme amargura de quienes se quedan bien sea practicando una resistencia invisible como Inés, o la desolación del viejo matrimonio de la que Manrique, para quien la guerra no parece ser sino un paréntesis en el que su hijo está desaparecido, quizá salga tras la muerte de Lucía, pero gritar su dolor ya no servirá.

Como decía su autor en aquellos años el escozor²⁰ de la derrota estaba aún próximo. Y es cierto: se trata de un teatro inmediato, un aldabonazo en la conciencia de los otros desterrados. Ese *volveremos* de la primera obra es una exhortación a todos los exiliados en un momento en el que aún se cree posible que la victoria de los aliados traiga consigo la remoción del franquismo y la vuelta a la legalidad republicana como se ha repetido hasta la saciedad²¹. Para ello se debe mantener un espíritu atento y recordar el inmediato pasado. No eran simplemente escozores, sino aún esperanzas que en muy escasos años se vieron truncadas.

Dentro de un planteamiento que podríamos calificar a grandes rasgos de realista (los personajes tienen nombres corrientes, desempeñan actividades congruentes con la historia que se nos está contando, etc), cabe señalar algunos rasgos formales que luego quizás podamos recoger, por ejemplo, las visiones de Manrique o las largas acotaciones que no tienen en muchos casos el carácter técnico e impersonal propio de este tipo de subtexto, sino que adquieran en bastantes casos un significado de cierta importancia. Eso por no hablar de la voz en off o a telón caído de *Estamos en paz*, que ya nos invita a

²⁰ «naturales escozores políticos» escribía el autor años después. V. Piedad Bolaños, *El teatro de Manuel Andújar....*, p. 155

²¹ En este sentido creo oportuno remitir a una revisión de la revista *Las Españas*, creación fundamental de Manuel Andújar y José R. Arana. En su defecto, James Valender y Gustavo Rojo Leyva, *Las Españas. Historia de una revista del exilio (1946-1963)*, México, El Colegio de México (Literatura del Exilio Español, 5), 1999, 794 pp., especialmente el cap. II Evolución política.

pensar en otro tipo de teatro, con otros recursos que debió de ver en el teatro de guerra representado en los teatros de Lérida y patrocinado por el diario *UHP* que Manuel Culebra dirigía en esa ciudad como, por ejemplo, *El secreto* de Ramón J. Sender, a quien defendió vigorosamente de los ataques de la prensa cenetista desde la columna que escribía diariamente.

2.2. EL TEATRO DE MANUEL ANDÚJAR EN 1962 O VEINTE AÑOS DESPUÉS

Manuel Andújar tardó veinte años en editar un nuevo conjunto de textos dramáticos que vieron la luz en México y en edición relativamente limitada (600 ejemplares). Se trata del volumen descrito en el apartado 1.2 y lo configuran tres obras de una mayor extensión que las anteriores. Sólo tenemos noticia del año de redacción de una de ellas: *El primer Juicio Final*, escrita en 1958, según explica el autor en una nota previa [14], y añade que la publica sin cambios que la pongan al día. De las otras dos carecemos de indicios o informaciones que nos permitan datarlas.

2.2.1 *El Primer Juicio Final. Auto sacramental de nuestro tiempo*

Se trata de la pieza más extensa de nuestro autor. A primera vista apreciamos, además del subtítulo, que consta de tres actos y tiene una extensión de 72 páginas en su única edición, pues esta obra no se incluyó en el volumen recopilatorio editado en 1993, así que nos ha llegado en esta sola impresión, a la cual nos atenemos.

El subtítulo de la obra supone la adscripción a un género de conocido carácter alegórico-simbólico y ello es significativo. El autor, que tenía acostumbrado a su público a sus textos de carácter realista o realista-simbólico, elige otro rumbo, el de la alegoría. Un examen sucinto de la obra nos permitirá aventurar las razones de esta

incursión en un género y un modo teatral diferentes de la imagen que del escritor se tenía.

El argumento o fábula es complejo y en sí mismo alegórico. Para su exposición preferimos seguir el orden del texto dramático en lugar de optar, como hace la profesora Piedad Bolaños²², por un orden inverso en el que parte de la consideración de la Tercera Jornada como el momento cronológicamente inicial. La razón está en la lectura de las frases finales de la Secretaria al final del acto II.

La obra se abre con un subtexto: el Actor Primero dirige un discurso al público, a telón caído, para explicar que es un espectáculo simbólico en el que «Digámoslo para disculpa de los autores: si bien en la cartelera figura un nombre o pseudónimo, ambos componen dos criaturas, la sustantiva y la adjetiva, que solicitan vuestra indulgencia, forma habitual del tédio»²³ se interrogan sobre la verdad de nacer y morir. Esta forma de un personaje que un personaje –partícipe o no de la acción- explique el sentido o la intención de la fábula no es nueva. El ejemplo más conocido en España quizás sea el Prólogo de Crispín en *Los intereses creados*, de Jacinto Benavente, que fue objeto de multitud de representaciones, llevada a cabo en Valencia durante la Guerra Civil, en la que el papel de Crispín estuvo incorporado por el propio Benavente.

La acción se inicia Acto I en una sala de espera moderna. La Secretaria manifiesta su desasosiego por haber de cumplir el encargo del Señor. ¿Cuál será éste? Podremos entreverlo a lo largo de la acción, pero no se nos hará patente hasta los finales del Acto II y III respectivamente. A continuación comenzará a desfilar una serie

²² Piedad Bolaños Donoso, *El teatro de Manuel Andújar...*, p. 165

²³ Los autores bien pudieran ser Manuel Culebra y Manuel Andújar, esto es, el nombre civil y el literario. El nombre civil no fue alterado en el Registro Civil hasta después de su vuelta a España y la parte de la familia que permaneció en México, las hijas de su primer matrimonio, lo conservan. (Información privada que debo agradecer a Ananda Andújar). El juego de los dos autores estaría dirigido a los exiliados y a otros asistentes que conocieran al autor.

variopinta de personajes, hasta 17, que entrarán y se acomodarán en su espacio particular, como si estuvieran solos y cada uno pronunciará un monólogo, «La frase anterior, sin futuro, tatuada en la boca» [22] comenzando por el Dr. Littmooth que hará gala de su soberbia científica que tiene una finalidad última «Si Dios no existe, y lo voy a demostrar, puedo ocupar su Trono. Inventaré de nuevo a Dios y me lo apropiaré» [24] Siguen Betty, Valdivia, Mendigo, y los demás. Queda interrumpida la sucesión de monólogos por un comentario de la Secretaria «En vísperas de la agonía, todos los hombres hablan sólo de sí, con un cinismo...» [29] y califica al grupo de lote arbitrario. Luego prosiguen los monólogos comenzando por El Poeta hasta concluir todos y en cada uno encontramos la recuperación de “algún vestigio de su triste fin” [33]. Cuando se despierten, advertirán perplejos a sus nuevos compañeros. Hasta que El Niño Terrible observa que la Secretaria no es humana: habla y no vive. Ésta tras comunicarles que su misión es atenderlos los empareja al azar y los envía a las habitaciones.

En el acto II el escenario nos propone un lugar por encima del cielo con impresión de navío flotante. Los personajes mayores cuidan al Niño Terrible “como si todavía estuviéramos en la tierra” [40] Sus actitudes han cambiado; incluso Omsk, el representante de la revolución admite la posibilidad de existencia de la eternidad según los datos directos de la experiencia. Hablan todos de manera ajena a como se han presentado en el Acto I, menos Atten, quien ha evolucionado poco porque no se ha dado cuenta de que “no hay principio, ni fin, ni movimiento. Vivimos en la nada” [43] como le dice Omsk que aún añade que “los cuerpos son una ilusión” y, ante la irrupción de Louvier, la pregunta de Omsk: «¿Reencarnaremos, verdad?» Se entretienen con una pantomima cuando aparecen Littmooth y Betty conversando. Littmooth insiste en que su pecado fue el mayor: aspiraba a derrocar a Dios para su propio deleite, no al servicio de los seres. El Poeta invita a la confesión en torno a la larga mesa del primer plano y

cada uno va enumerando “su pecado” o su frustración menos Littmooth que ya lo ha hecho ante Betty. El Poeta descubre que es nostalgia del barro, del deseo, de la enfermedad. Son incapaces de elevarse y desean el retorno a su vida anterior²⁴ aunque el notario sea el Diablo. Por su parte, perciben que han vuelto al tiempo y entre Littmooth y el poeta enuncian el problema del libre albedrío y de la escasa reflexión del hombre [31-32]. La experiencia que se inicia en el acto I toca a su fin: «La utopía ha fracasado, pero deja un resuello. En cada uno de los que me miráis asombrados, y en los designios del Señor»²⁵ [53]. Tras estas palabras la Secretaria les comunica que informará de su «pretensión máxima» [53] al Señor, quien tomará la decisión. Algunos vuelven a mentar su pecado e incluso manifiestan su propósito de rectificar su conducta. Entre tanto, vuelve la Secretaria con la decisión última: «El Primer Juicio Final ha terminado. El Señor, una vez más, se muestra generoso. Reanudarán ustedes la experiencia. [...] les brinda la vía de los errores y de las misericordias» [55]. «Los desterrados regresan a la tierra» [55].

La acción de todo el acto III transcurre en el despacho de Littmooth en la tierra de nuevo. El tiempo recobrado es la Navidad, según el árbol que adorna el despacho.

En escena dialogan Littmooth y Edith, su secretaria (que es la Secretaria del Señor que ha optado por hacerse de barro, como los hombres). Suena la televisión que sirve para recordar a Littmooth la estupidez de la gente. Edith pasa revista a las visitas previstas para ese sábado. Mientras sabremos que Betty padece un segundo envite del cáncer de mama, aunque lo llamen ahora de otra forma. Littmooth sale para hacer compañía a Betty en su habitación.

Llega la primera visita: es Atten, el millonario fabricante de ordenadores que viene en misión oficial para prevenirle de que sus conocimientos no pasen a manos del

²⁴ Esta idea de la vuelta, del retorno al ser anterior, parece una especie de resabio platónico que requerirá un examen más detenido.

²⁵ La mención del término “utopía” en boca de la Secretaria es otro indicio de platonismo

adversario. En realidad pretende disponer del “nuevo poder” que sólo Littmooth controla y que puede acarrear mayor desgracia. Según éste último los dirigentes de los dos grandes mundos antagónicos –representados en la obra por Atten y Omsk- han convertido a los humanos en tristes caricaturas de odios maquinales. La escena concluye con la llegada de Edith informando del agravamiento de Betty. Mientras Edith, la Secretaria, despide a Atten llegan el Dr. Ritter y la Enfermera, que son otros dos componentes del grupo A de la experiencia y cuya presencia sorprende a Atten, que cree haberlos conocido. Al quedarse sola Edith inicia un soliloquio que nos dará alguna de las claves de lo que está pasando: ella había de testimoniar imparcialmente, pero «he tomado partido, me compenetro con sus ansias –Littmooth, Betty-, sus dudas son ya las mías, más también sus certidumbres» [67]. El Señor les exige una virtud fuera de su alcance. Y ella pide transformarse en ser humano, pero no es relevada de su tarea.

Aparecen dos nuevas visitas previstas, la de Mizarra, el periodista, y el Alcalde de Lima. Por la televisión oímos la alocución de Valdivia, el diplomático y llega el Poeta. Todos creen haberse conocido en otro tiempo. El Poeta ha cambiado su discurso teórico y práctico al punto de que su círculo le rechaza por hacer una poesía inteligible y emocional. Littmooth y el Doctor hablan en presencia de Laender, el poeta. Es un diálogo trascendente: «no podemos dominar nuestra característica permanente, salvo que lográsemos invalidar la razón, o razones, de la muerte» [75]. Pero a Littmooth no le interesa lo general, sino lo particular: Betty. Cuando abandonan la escena llega Omsk, quien en un largo soliloquio expone su misión y las razones del conflicto de su Estado mientras evoca su tiempo de niño, las ilusiones que ya no son tales. Lo atiende el Poeta y acude el Dr. Littmooth. Omsk le suelta su discurso político y ante la pregunta de Littmooth -«*¿Puede usted salvarme del clima de agonía que crea una herida personal, incommensurable, en nuestra sensibilidad?*» [81], Omsk, incapaz de respeto, consigue

enfurecer a Littmooth por carecer de piedad y éste lo echa. En la escena final Littmooth queda solo con Edith que, libre de ligaduras “celestiales”, ha olvidado el desenlace previsto y le espeta la opción a la que él queda reducido: la soberbia o la humildad. Littmooth se ve abocado a decidir y plantea una serie de preguntas a Edith que ha quedado tronchada: «La Secretaria ha dejado de ejercer. Edith no puede contestarme» [83]. La decisión final será sólo suya²⁶.

El argumento es complejo y su deliberada opción por una forma alegórica se justifica en la categoría de algunos de los temas abordados. En primer lugar, los existenciales: el nacer y el morir, y el dolor. Junto a estos temas, desprendiéndose de ellos, la consideración de la existencia de la eternidad (o de un lugar sin espacio ni tiempo), de la vida como un sueño (evidente reminiscencia calderoniana) o del engaño de los cuerpos. En segundo lugar, los éticos: el hombre, el hombre superior que pretende suplantar a Dios o al Señor, esto es, la soberbia frente a la humildad. Confluendo con éste que Littmooth, a quien podríamos considerar el protagonista visible de la obra, considera que es la mayor culpa, aparecen otros temas ligados a la conciencia misma de la humanidad moderna: desde el enfrentamiento entre dos poderes que ha desencadenado la explosión, mentada repetidamente en los dos primeros actos, hasta la soberbia de menor grado que es la poesía como acto de incomunicación. A ellos habría que añadir el egoísmo humano de mayor o menor calibre en razón de su desempeño social.

Todo lo dicho se plantea en un texto dramático en tres tiempos escénicos y en tres espacios distintos. En el Acto I los humanos se presentan en la Secretaría o antesala

²⁶ El planteamiento del problema del libre albedrío es también el problema de otro sabio, el Científico Cimero, en Manuel Andújar, *Mágica fecha*, Barcelona, Anthropos (Memoria rota, 21), 1989. Este tema, como vemos, es recurrente en M. Andújar hasta su última época. F. Pedraza Jiménez y M. Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española XIII*, p. 117 y William M. Sherzer, *Manuel Andújar...*, cap. VI, pp. 87-98. V. Bibliografía.

del Señor sin verdadera conciencia de que ya no están en la tierra. Pertenecen a un grupo aleatorio (esto no es más que apariencia) sobre el que se va a ejercer una experiencia. En el Acto II asistimos a la experiencia, que no será otra cosa sino una toma de conciencia y una confesión de su propia guía de vida. Tras esta confesión el Señor decide qué va a ser de ellos. El Primer Juicio Final concluye por devolverlos a la Tierra. En el Acto III podremos comprobar cómo la experiencia ha variado o no la actuación de los hombres. Positivamente en el Poeta, Rentería convertido en Doctor, Mistress Huntington convertida en enfermera. Otros siguen con sus pequeños egoísmos: Mizarra, el Alcalde de Lima, u otros que oímos o de los que sabemos por la televisión. Muchos tienen una sensación reminiscente de haberse conocido en otro lugar²⁷ o τόπος. Betty está muriendo y acepta (¿?) esta condición de la naturaleza humana, aunque sea muy dolorosa. Atten y Omsk no han cambiado, por eso el protagonista los califica de lobos, allá: «lobo con lobo» [82]. Y queda Littmooth reducido a la opción última: la soberbia de saber (que podría relacionarse con el pecado original)²⁸ o la humildad de elevar a los demás, pero es en soledad decisoria como debe expiar la culpa de la soberbia.

El tiempo argumental no es relevante. Entre el Acto I y el II no hay indicación temporal alguna aunque cumplen la condición de que son sucesivos, lo mismo que el Acto III: tras las palabras de la Secretaria transmitiendo la sentencia es evidente que es posterior al Acto II. No hay tiempo anterior ni posterior que intervengan en la acción si

²⁷ Como explicaremos más adelante esa reminiscencia tiene mucho de platónica, de ahí el uso del término griego, por lo demás ya un lugar común retórico e ideológico.

²⁸ *Génesis*, 3, 5: «Antes bien, Dios sabe que en el momento en que comáis se abrirán vuestros ojos y seréis como dioses, conocedores del bien y del mal.» *Santa Biblia*, Madrid, Ediciones Paulinas, 1987, p. 11.

no es la indicación temporal, necesaria en 1958, de que la acción es en el futuro, en 1980, según explicita el Actor Primero en el Prólogo²⁹.

Resumiendo las observaciones anteriores hallamos unos ejes temáticos y argumentales significativos: nacer / morir; la culpa / la expiación; la soberbia que lleva al protagonista a desear ocupar el lugar de Dios; el egoísmo individual o colectivo; el Bien y el Mal como integrantes de la naturaleza humana; el dolor como componente de la vida. Todo ello será sometido a prueba y juzgado en un Primer Juicio Final, expresión que presupone la existencia de un Segundo Juicio que no veremos en escena sino que quedará a merced de la ejecución del libre albedrío de Littmooth, de su aceptación de la expiación. Si todo lo visto y expuesto, si personajes y acciones los consideramos como el desarrollo de la vida humana y su destino, nos hallamos ciertamente ante los motivos centrales que pueden componer un auto sacramental, prescindiendo, eso sí, del aspecto eucarístico que aparecía en aquellos. Pero como afirma la Secretaria, al Señor los sacerdotes «¡le provocan una alergia! Además, por principio, el Señor detesta la teología y la liturgia» [29]. Aún hay más, podemos rastrear un sustrato de lecturas de los autos de Calderón en algunos aspectos. En primer lugar la presentación argumental de un Juicio Final que hallamos en *El Gran Teatro del Mundo*³⁰ y en *Lo que va del hombre a Dios*. En segundo lugar, la aparición de un muestrario de personajes de todos los

²⁹ La fabulación futurista ha sido un gran recurso desde Julio Verne pasando por el patriarca del género con intención social, H. G. Wells, de quien además de sus populares ficciones como *La máquina del tiempo*, podríamos traer a colación uno de sus últimos textos, el que dio origen a la película *Things to come*, dirigida por W. Cameron Menzies en 1936 y que se proyectó en la España Republicana (*El mundo futuro*) durante la Guerra Civil; u otros escritores más o menos afortunados como A. Huxley o G. Orwell, sin olvidar *La bomba increíble* de Pedro Salinas.

³⁰ Pedro Calderón de la Barca, *El Gran Teatro del Mundo*, Madrid, Alhambra (Clásicos), 1981, 199 pp. Edición, estudio y notas de Domingo Ynduráin. En él aparecen una serie de personajes a los que el Autor, o sea Dios, asigna un papel en el mundo; son nombrados por su ocupación –el papel que desempeñan en la obra- y, cuando llega el momento rendir cuentas irán pasando todos: Rey, Rico, Labrador, Pobre, Niño, más otros dos personajes del mismo tipo aunque se usen nombres más abstractos, como Hermosura y Discreción. El momento del Juicio Final (vv. 929-1568) permite que se lean las culpas o los méritos que las compensan. En los versos 929-941 el Autor (Dios) explica por qué les dio el libre albedrío. En *Lo que va del hombre a Dios*, Zaragoza, Universidad de Navarra-Reichenberger (Autos Sacramentales completos de Calderón, 54), 2005, 265 pp. El juicio es individual (sin embargo, el Hombre representa al género humano) y en él prevalece la misericordia divina (vv. 1371- 2165).

estados sociales en dichos juicios. Como dice la Secretaria: «Una especie de lote arbitrario de las clases dirigentes, espolvoreado con cuatro o cinco ejemplares pintorescos» [29] que aquí tienen un papel menos didáctico que en los Autos calderonianos; este muestrario -no sé si por el modelo- curiosamente no incluye ningún obrero, sino sólo los grupos que ha indicado la secretaria. Pero una cosa es que al Señor los sacerdotes y las liturgias no le gusten y otra es la presencia de Dios que sólo en los monólogos o parlamentos de Littmooth aparece así mencionado, como ocurre en el primero, en el que podemos ver cuál es la falta de nuestro personaje: la soberbia de Lucifer que desea ocupar el trono de Dios, cuya inexistencia pretende demostrar en un razonamiento de veras paradójico, porque ¿cómo se puede ocupar el lugar de quien no existe? Y este intento de “ocupación” inducimos por la lectura del texto que llevó a una explosión [33, 35, 36, 46, 51, 54] cuando Littmooth oprimió el botón [36]. Los personajes –títeres los llama el Primer Actor [17]- no son sino representaciones, símbolos que permiten organizar toda una acción y lectura paralela de las diversas debilidades humanas. Con lo cual se manifiesta, además de un problema existencial, un problema ético básico la doble naturaleza humana, «un espíritu dividido» [51] entre el espíritu y el barro, que «en el bien y en el mal buscamos el paraíso perdido» [54]. Y aún queda otro elemento de carácter ético fundamental: la misericordia de Dios que se puede leer en el Juicio Final al Hombre en *Lo que va del hombre a Dios*³¹ nos lleva al final del Acto II de nuestra obra, cuando la Secretaria comunica la sentencia:

³¹ Pedro Calderón de la Barca, *Lo que va del Hombre a Dios*, ed. cit., en el largo parlamento de la Naturaleza con el Príncipe dice:

NATURALEZA [...]
Y pues sola esta esperanza
Los dos extremos aúna
De mi culpa y tu piedad,
Para que quede segura,
Oigan tus criaturas todas,
Vean todas tus criaturas
«que entre piedad y culpa,
la culpa es mía y la piedad es tuya»

El **Primer** Juicio Final ha terminado. El Señor, una vez más, se muestra **generoso**. Reanudarán ustedes la experiencia, fluye la sangre espesa de la eternidad, les brinda la vía de los errores y de las **misericordias**. [55]

Esta sentencia es, en mi opinión, determinante en el conjunto y sentido de la obra y marca la inflexión de la misma. Tras la catástrofe, la especie humana va a tener una segunda oportunidad por la generosidad o misericordia del Señor, que les da la oportunidad de reanudar su humanidad en la que, junto a los errores, pueden ejercer también la misericordia, la piedad³². Y en el Acto final podremos ver que en algunos la misericordia será efectiva, como en el poeta; y en otros no existirá la piedad, como Atten y Omsk de quienes el propio Littmooth dirá que se reunan «lobo con lobo» [82] por ser incapaces de «una brizna de piedad». Mientras que Littmooth se enfrentará a su decisión última y a su culpa: «Soñé que suplantaba a Dios, el delito imperdonable». Debe ejercer su libertad y elegir entre la soberbia y la humildad: la expiación. Pero ya la Secretaria, que ha sido la voz de la conciencia, no puede responderle, aunque en su anterior parlamento ha formulado una de las ideas centrales: «usted tiene que decidir» [82]

Se trata, por lo tanto, de una obra de alcance simbólico en la que se plantean muy apretadamente toda una serie de problemas trascendentales que encontramos repartidos temática y argumentalmente en la obra de Calderón³³, la cual, como

vv. 1725-1732

Donde el entrecomillado de los versos subraya una de las frases que serán *leitmotiv* a lo largo del juicio, sea individual o colectivamente.

³² Es la misma piedad que el Príncipe a través del Mendigo ofrece al Hombre y que éste despreciará al no saber ejercerla con el Mendigo en *Lo que va del Hombre a Dios*, vv. 1995-2045, haciendo así mal uso de su albedrío.

³³ Como información complementaria puedo añadir que Manuel Andújar era un lector asiduo de Calderón según me indicó su hija Ananda al comentarle cierta sorpresa mía al hallar algunas de las analogías señaladas. Por otra parte, la accesibilidad de los textos calderonianos, concretamente de los autos, no era difícil porque, además de la selección publicada en Clásicos Castellanos, se disponía ya de la edición de Aguilar de las *Obras* de Calderón preparada por Ángel Valbuena Prat en la que un volumen estaba dedicado a los Autos Sacramentales.

acabamos de señalar está muy presente en la elaboración de este *Auto sacramental de nuestro tiempo*.

Páginas antes he señalado la peculiaridad de las reminiscencias de corte platónico que sufrían los personajes, especialmente en el acto III y he dejado la explicación en suspenso. Esta reminiscencias se explican –en lo que ataña a esta obra– en el famoso pasaje del “mito de la caverna” en *La República*³⁴. Al despojar la obra de sus elementos argumentales y quedarnos en el puro esquema ideal, vemos que estas reminiscencias se producen cuando los personajes por la misericordia del Señor vuelven al mundo, por lo tanto es que han salido de él. Veamos la dinámica de la obra: en el acto primero se nos presentan los personajes en el momento de haber abandonado el mundo sensible (*τόπος αίσθητός*) e ingresarán en un lugar más allá en el que permanecen a lo largo del acto II (*τόπος οὐπάνιος*), en él algunos adquieren la claridad del conocimiento para en el acto III reingresar en el mundo sensible (*τόπος αίσθητός*) y actuar de acuerdo con su libre albedrío en razón del conocimiento adquirido (no todos lo alcanzan en la misma medida, como ya hemos visto). Naturalmente, cabe recordar que en la doctrina platónica las almas permanecen y al regresar al mundo sensible tendrán retazos de lo conocido en el mundo de las ideas, retazos que son las reminiscencias con las que nos obsequian varios de los personajes de Andújar. Por supuesto, en la misma línea cabe señalar como los más afectados por aquella estancia son Littmooth, el sabio, la ciencia, y el Poeta, que abandona sus postulados estéticos expuestos en el acto I. Pero no son los únicos: Rentería, el burócrata, se ha convertido en el Dr. Ritten y Mrs. Huntington en la Enfermera. En un movimiento simétrico, la Secretaría ha penetrado en el mundo sensible y desearía permanecer en él, lo que no es posible por ser una pura idea. Esto explicaría el movimiento progresivo de los tres actos: llegada al mundo de las ideas,

³⁴ Platón, *La República*, Madrid, Alianza Editorial (Clásicos de Grecia y Roma), 2011, 605 pp. Introducción de Manuel Fernández-Galiano. Traducción de José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano. La alegoría de la caverna en VII, pp. 405-413.

impregnación del conocimiento, especialmente del conocimiento de sí mismos, y vuelta al mundo sensible. No hay ninguna clase de retroceso, sino una oportunidad de alcanzar el conocimiento. Este sustrato platónico junto con el problema del albedrío de sustrato calderoniano son los que conforman una obra compleja en la que la *exculpatio* del Actor Primero en el Prólogo no pasa de ser una ironía, pues si bien no se predica una doctrina, sí se intenta exponer unos profundos problemas humanos.

2.2.2 *Los aniversarios. Relato escénico en cuatro cuadros*

En esta obra que ha conocido dos impresiones (1962 y 1993), debemos considerar en primer lugar el subtítulo: es un «relato escénico», marbete que no cuadra con los géneros tradicionales pero que subraya de una manera inequívoca su vocación teatral. Esta clase de subtítulos comienza a aparecer en abundancia en el período modernista y su virtud consiste en dar al autor una mayor libertad en el tratamiento escénico del argumento o fábula siempre que responda a lo sugerido por el subtítulo. Al suprimir el término Acto y dejarlo reducido a cuadros también el lector o el espectador sabrá que no estamos ante un drama con sus componentes característicos, los Actos que indican el progreso y partes de la acción.

En este caso, los personajes y la historia son alemanes y la acción se sitúa en Alemania –los dos primeros cuadros– y en México los dos restantes. La acción transcurre en un tiempo histórico delimitado por el autor entre 1932, albores de la subida del nazismo al poder y 1948.

Nos cuenta la historia de un poeta alemán de raza judía al que se procesa en 1932 por su antología y glosa de las composiciones en que los poetas alemanes habían cantado la libertad. Su juez, Franz Linneke, intenta comprender el delito del que se le

acusar y si bien no acaba absolviéndolo, al menos le da la menor sentencia posible. Comenzada la persecución judía, nuestro poeta, Peter Sturm, consigue huir de Alemania llevado por su esposa Ana, que ha sido la organizadora de la huida, y gracias a la actitud generosa con los fugitivos –españoles o judíos- del cónsul mexicano, a pesar del acoso del poder judicial nazi encarnado en un joven bárbaro y ambicioso. En México sobrevivirá unos años hasta que fallezca –su salud siempre fue quebradiza- en 1944. En 1945 la colonia alemana le rinde un homenaje en su Primer Aniversario. En 1948 sólo acuden dos personas a casa de Ana para conmemorarlo. Como el resto de los invitados se excusa, ellas, Else e Imme, también están deseando marchar y Ana las “invita” a retirarse para quedarse a solas con la persona amada, con su presencia.

No obstante, la acción dramática no se desarrolla en orden estrictamente lineal y las elipsis temporales son extensas. Se podría plasmar en el siguiente esquema en el que la letra indica el cuadro y el número la sucesión temporal, además de agruparse en dos bloques a partir del lugar geográfico de la acción: [A2 + B1] + [C3 + C4] El cuadro primero nos sitúa en 1941 o 1942 aún en el apogeo de la Alemania nazi. En un escenario múltiple³⁵ –tres espacios entre los cuales se desplazan los personajes- vemos al Joven, la Anciana y el Cónsul. La acción se inicia con tres monólogos sucesivos y en extensión creciente en los que cada personaje nos pone al corriente de quién es y cuál es su papel: el jerarca jurídico que inició la acusación o la persecución contra Peter Sturm; la madre de Peter Sturm, anciana comerciante judía; el cónsul de México que recuerda su carrera de niño, de cuando de joven “cortó cartucho”, de su colocación en la Secretaría de Relaciones mientras la Revolución se va secando, aunque de pilón³⁶

³⁵ Debemos recordar que el escenario múltiple, aunque con distinto uso, ya había sido probado por Manuel Andújar en su pieza de 1942 *Maruja*.

³⁶ Mexicanismo que recoge el DRAE en su acepción 7: Añadidura. Es también usado por Max Aub para titular una de sus colecciones *Cuentos mexicanos (con pilón)* (1959)

hicieran algo grande. Ayuda a los fugitivos –mayormente españoles y judíos- porque así «cobro el sueldo más ligero». La anciana, que ya ha sido enterrada, quiere preguntar algo al Joven jerarca que contesta con un exabrupto que es una síntesis del nazismo. Luego se traslada a otro escenario y pregunta al cónsul por la salida de su hijo. La respuesta afirmativa lleva a la Anciana a evocar a Ana, la esposa de Peter, capaz de todo por cuidarlo. A continuación la Anciana se hace acompañar del Cónsul para realizar tres preguntas al Joven jerarca: las que haría una madre sobre un hijo de salud frágil.

El Cuadro segundo también transcurre en Alemania, pero se retrotrae en el tiempo a 1932. Hay dos espacios escénicos y en el centro de ambos la figura de Peter Sturm, con lo que se crea un tercero. En el primero, el juez Franz Leinecke; en el segundo, un magistrado y un fiscal cuyo breve diálogo resume los prejuicios mesocráticos sobre poeta y poesía. El juez Leinecke rememora el proceso de Peter Sturm y el momento del juicio en una sociedad ya dividida. Recordará su propio interés en conocer al «hombre» del caso por primera vez en su larga carrera. Luego evocará el interrogatorio en el que sabremos que Sturm es un hombre absorto que vive para la poesía y que lleva una vida nada bohemia. En las respuestas de Sturm a las preguntas de Leinecke sabremos cómo tomó conciencia de su capacidad poética y de cuál ha sido su proceso vital. En realidad, Leinecke se convierte, por usar las palabras del personaje, en «su Eckermann»³⁷ [59]. Y de ese interrogatorio saldrá el concepto de la poesía que tiene Sturm. Tras borrarse la «efusión» [61] de Peter Sturm, aparece otra imagen evocada, la de Karl Ursprung, el maestro de Leinecke. Ambos discuten sobre la necesidad de servir a los nuevos amos y atenerse al código y Leinecke descubre que hay aún una grieta por la cual evitar el atropello aunque sabe que al emitir el fallo judicial de ese modo deberá retirarse.

³⁷ Johan Peter Eckermann (1792-1853) que plasmará su relación con Goethe, de quien fue secretario, en *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida*, libro capital para el conocimiento del poeta alemán. Dada la formación alemana de Manuel Andújar, la referencia no es azarosa.

El cuadro Tercero tiene lugar años después. Se cumple un año de la muerte de Peter Sturm en su exilio de México y la colonia alemana ha organizado un homenaje en su primer aniversario. El cuadro arranca con la Señora Knecht leyendo un poema de Sturm publicado en el diario de la colonia alemana. Conversa con la mesera y concluyen que la mayor parte de la clientela debe de estar en el homenaje y así es. Al acabar éste irán apareciendo en el café un abigarrado conjunto de alemanes exiliados. Los primeros en llegar, Stuffen y Bernfeld, describen para ambas el desarrollo de la sesión y los asistentes a la misma. Quienes habían despreciado o utilizado al poeta para sus intereses son los que más han intentado lucirse en este homenaje. Van llegando todos al café y podremos comprobar que, efectivamente, la poesía y menos el poeta eran de su interés: el crítico, el empresario con esposa y amante, el jefecillo político, la joven escritora, el arribista; en definitiva, un nutrido muestrario de gentes a las que veremos sin la compostura que han debido guardar en el acto oficial y que, cumplido su papel, se adentran en sus mezquindades más o menos cotidianas.

El cuadro cuarto, el más breve, transcurre tres años después³⁸. Ana ha invitado durante este tiempo a sus conocidos a celebrar el aniversario de Peter. En escena sólo aparecen Else, la joven escritora, e Imme, la soprano. Ana se ha ausentado a buscar un chal. Ambas están deseando marchar puesto que tienen una cita con su productor. Aparece Ana, quien al buscar la prenda ha tropezado con las cartas de Peter y explica cómo era la relación entre ambos. Stuffen, muy enfermo, no puede acudir, pero ha protestado porque el Centro concedió la sala a un grupo juvenil y no se puede celebrar allí el homenaje. Sin embargo, la poesía de Peter figura ya al frente de una antología de poesía del destierro. Aprovechando la ocasión de que no viene nadie, Else e Imme se excusan y Ana las acompaña a la salida. Por fin sola, Ana inicia un soliloquio en que

³⁸ José Rodríguez Richart, en «El teatro de Manuel Andújar: contribución a su estudio», *Revista de Literatura*, vol. 63, 126 (2001), indica dos años después [p. 498]. No obstante, la acotación inicial del cuadro es inequívoca: «tres años después de la primera velada conmemorativa»

habla con Peter y recuerda lo que decía «la palabra es un milagro y únicamente se cobija en el silencio. Ya oigo y veo como tú» [81]. Y habla con él de su vivir de recuerdos tristes mas sin rencor: no fue escuchado. No se explica las ausencias y finaliza con estas palabras: «Hoy, un día extraño».

La obra comienza como lo que podríamos llamar un drama de personaje³⁹, especialmente en su primera parte constituida por dos cuadros, ambos en la Alemania de los años 30 e inicios de los 40. Para evitar cualquier veleidad de intriga y centrarnos en la acción, en lo escenificado, el primer cuadro nos deja claro que Peter ha huido de la persecución antisemita del régimen hitleriano, incluso nos indica dónde está refugiado: México. Esto permite centrarse en lo que fue el primer proceso que iniciaron contra él los nazis pocos meses antes de su llegada al poder. Pero en aquel proceso, la misma debilidad del poeta, tanto física como por su desconexión del mundo real, intrigó a tal punto al juez, un juez que aún proviene de la tradición del derecho alemán que cuajó en la República de Weimar, que tratará de comprender al procesado y, cuando lo consigue, se siente dividido entre sus intereses, el cumplimiento impersonal de la ley y la necesidad ética de evitar en lo posible un atropello moral.

La segunda parte (cuadros tercero y cuarto) se presenta más bien como un drama de ambiente en el que se refleja la mezquindad espiritual de casi todos los miembros de aquella sociedad de refugiados. El homenaje a Peter es un acto social de recuerdo de un hombre a quien despreciaban o de quien se burlaban o se servían. En realidad -como dice la mesera- no les interesaba: sólo se ha ganado el respeto de Chabela, la mesera mexicana, que desprecia al resto de los asistentes. Sabremos que la poesía de Sturm ha triunfado para la posteridad –incluso encabeza la antología del destierro- pero cuando se

³⁹ W. Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, p. 492. José L. García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, p. 78. V. Bibliografía

trata de recordarlo en la intimidad y no de un acto público en el que “se deba estar”, procurarán evitarlo.

La poesía, cuando interesa al público, es incómoda (por usar un eufemismo): y de ahí el proceso de Sturm que tiene lugar en la Alemania inmediatamente anterior al ascenso nazi. Y, cuando no es ni política ni socialmente rentable, deja de interesar y no será escuchada sino por aquellos capaces *sentirla*, como Ana o el ya desfalleciente Stuffen, profesor de estética sin alumnos. O el propio Leinecke quien, desde su posición de frío juez, intentará averiguar qué es la poesía y cómo el protagonista se ha descubierto a sí mismo como poeta. El resto de la gente o no lo entiende, como dice la Sra. Knecht (aunque esta sigue respetando al poeta) o simplemente la aprovecha con diversas finalidades, menos la poética y la de afinamiento de la sensibilidad.

La elección del ambiente de los refugiados alemanes no es en el caso de Andújar una manifestación de exotismo. Su conocimiento de Alemania le venía desde su educación en el Colegio Alemán de Málaga. Conocía la lengua y la literatura alemana y siempre guardó un recuerdo imborrable de alguno de sus profesores, especialmente del director y de su profesora de inglés, Elizabeth Bähr, y su amor por la literatura⁴⁰. Debemos añadir que en sus primeros años de exilio vivió de llevar la correspondencia en alemán de una firma suiza de importación de relojes y que realizó traducciones como la del libro del exdiputado alemán Paul Merker *La caída de la República Alemana. El camino de Hitler al poder*⁴¹ aparecido en 1944.

Pero se trata como ya hemos indicado de una obra bifronte: por un lado, el concepto de la poesía; por otro, su repercusión social. En este último aspecto, dejando a

⁴⁰ William M. Sherzer, *Manuel Andújar. Reflexiones sobre la historia de España*, Valencia, Albatros (Hispanófila, 58), 1996, pp. 12-13.

⁴¹ Paul Merker (exdiputado alemán), *La caída de la República Alemana. El camino de Hitler al poder*, México, Editorial El libro libre, 1944. Introducción de Vicente Lombardo Toledano. Traducción del alemán por Manuel Andújar. Se puede consultar un ejemplar en la Biblioteca Pública Arús de Barcelona. En la contraportada da relación de otros títulos de la misma intención, uno de ellos patrocinado por el general Ávila Camacho a la sazón presidente de México.

un lado la persecución por las dictaduras, nos describe la acomodación de los refugiados al medio y sus perspectivas de futuro según los casos. La visión es desalentadora. Hallamos a los que piensan en volver y aprovechar su “sufrimiento” de exiliados para ocupar un lugar relevante en la política alemana (en 1945, época del tercer cuadro, parte de los políticos españoles refugiados en México aún pensaban que la caída de Franco era una posibilidad e intentaban tomar posiciones). Si no, están aquellos que han asumido su condición y que más que como refugiados se comportan como emigrantes que han conseguido un buen o relativo buen acomodo o tienen perspectivas de ello. Quizá como acabo de insinuar la situación de los refugiados españoles en aquel momento era similar a la descrita en la obra, incluidos parte de los intelectuales. La duración de la dictadura impuso otras soluciones y, cuando se pudo volver, salvo casos de convicción como el de Andújar y algunos otros, ya era tarde: tras tantos años se habían construido una vida nueva en la que España no era más que una vieja añoranza. Además, a la mayor parte, el mantener aquella cultura extrañada de su medio natural no les preocupaba, salvo en los actos públicos. Quizá la objetivación de Andújar en un grupo de refugiados que no era el suyo le permitía presentar aquellas actitudes con mayor distanciamiento sin levantar suspicacias en su entorno. En 1962 no era el momento de fomentar divisiones entre un colectivo que por puras razones biológicas comenzaba a disminuir.

2.2.3 *El sueño robado. Coro teatral en un acto*

Obra más breve que las dos anteriores, el autor ya señala su tono coral en el que no habrá en realidad variación escénica pues hasta el final las cinco mujeres que lo integran estarán presentes. Sin embargo, los escenarios latentes y ausentes se proyectan sobre la acción: el peñascal, a través de la negación de Martina a acudir él; y, mediante

el procedimiento que Aguilera Malta denominó fonomímica⁴², evocar las voces y los lugares de la historia de Abel y Elisa. El lugar donde transcurre la historia, un poblachón manchego; la época, 1959.

El acto se desarrolla en un solo escenario: la que fue sala de la casa de Ángeles convertida en taller de costura con cinco maniquíes. En escena Ángeles, la tía viuda; Lucía, su hermana menor, también viuda; Soledad y Prudencia, hijas de Lucía ; y Martina, la criada, que es también de la familia. Mientras cosen, Soledad observa que los maniquíes son cinco, como ellas mismas. La obra de aguja es el vestido de boda de Leonor. El nombre de la novia desata el resentimiento de las jóvenes por el suyo propio. En su momento esos nombres los decidió el padre, muerto antes de la guerra, por suerte para él, porque ya le tenían destinada la cuneta. El recuerdo del padre y de la posible suerte que hubiera corrido trae aparejados los recuerdos de la guerra en las muchachas, que entonces eran niñas. Recuerdan el eco de los combates y de las persecuciones en las que se acosaba a los vencidos: los cazaron en el arrabal y fue una «siega de segadores», donde el verbo *segar* adquiere un sentido metafórico hiperbólico reforzado por la derivación que destaca tanto la cantidad de hombres asesinados tras la batalla, como su clase social para significar a qué bando pertenecían los muertos. Tras la evocación de la guerra, Prudencia alude a la viudez de su tía en términos eróticos y echa en cara a Ángeles su preferencia por la “otra”, su hermana Elisa, que huyó amparada por la tía porque aquella hizo lo que no se atrevió a hacer Ángeles cuando quedó viuda. La tensión estalla, Ángeles intenta abofetear a Prudencia, se interpone Lucía quien tras recibir el golpe afirma que no pueden quedarse en la casa. Y su hermana Ángeles se siente ya absolutamente sola. La tensión se rebaja con la intervención de Soledad, que les recuerda la necesidad de concluir el trabajo.

⁴² Tomo el término de Demetrio Aguilera Malta en el Prólogo de 1962.

Soledad, para aliviar la situación, propone una merienda en el peñascal. Martina reacciona bruscamente y se niega por primera vez a cumplir una orden. Las jóvenes aluden a los fantasmas que rondan los cuales «ya no caben en el pueblo» [89] y Soledad remacha: «si te dedicas a clavar cruces en los sepulcros de contrabando, surgirá otro pueblo a nuestra vera» [89]. ¿Y los que escaparon? Sólo uno volvió, el «mayor de doña Marina». Soledad insiste en su petición a Martina porque necesita sentirse viva, respirar. Martina implora que no la obliguen, porque ella lo vio en el peñascal. No ha perdido ni los sentidos ni la memoria –recuerda a cada una de las cuatro sus angustias-, pero lo vio y habló con él. En ese momento comienza a oírse la voz de Abel, mimada por Martina, que desgrana su historia tras el regreso y su relación con Elisa. Soledad la increpa: «Esas palabras no son tuyas, yo se las recogí» [92] y las cuatro mujeres se muestran airadas. Pero la voz de Abel seguirá el relato -a través ya no solo de Martina, sino de Soledad- de sus andanzas en el exilio y de la vuelta. Esa vuelta que suponía que todos lo vigilasen, pero la añoranza era mayor en él: «Desea resucitar el silbo de los aires por las cañadas nativas» [95] y cómo al comprender a Elisa, casó con ella y le ordenó que se fuera «que afrontara el riesgo de su propio exilio» [97]. Al concluir las evocaciones, Prudencia habla sin freno de sus imaginaciones eróticas. Martina anuncia su marcha porque tras lo dicho no habrá sosiego entre ellas. Al apremio de Ángeles, Soledad explica el motivo de la marcha de Elisa y también marcha. En un movimiento final, mientras salen Martina y Soledad, Prudencia derriba dos maniquíes y «¡Ya sólo quedan tres!» [99]

En este coro -usemos la palabra del autor- asistimos a un drama íntimo de soledad de la mujer en el páramo de la meseta. No es difícil relacionarlo con otro drama de mujeres en tierras de España, *La casa de Bernarda Alba*, aunque aquí no haya una

hija que muera virgen, sino hijas que se van en busca de mayores horizontes y libertad. Son todo mujeres en escena y el varón está fuera. Muerto, habla por boca de Soledad y de Martina, que le ha robado el sueño: no es como Pepe el Romano, pero cumple su función de abrir las mentes a otros mundos en los que la satisfacción sexual no es lo más importante. Esta presencia subyacente de Lorca el propio autor la hará presente al añadir una simple línea a la edición de 1993. Tras título y subtítulo añade: “Homenaje a Federico García Lorca”. No puede decirse más claro, aunque el homenaje era patente para quienes leyeron la obra.

Esta obra breve en un acto (20 páginas en la edición de 1962 y 16 en 1993) se inicia directamente en la situación y durante el desarrollo del proceso dramático iremos conociendo los antecedentes: la guerra, la soledad de esas cinco mujeres, el retorno del exiliado y su relación con Elisa, la hermana ausente. La tensión acumulada por las frustraciones personales (falta de horizontes y de libertad) y sexuales estalla en ese momento. La tensión crece cuando por boca de alguna de las mujeres, especialmente de la criada, vayamos viendo el desarrollo de la historia anterior, que es el sueño de Soledad. Tras el clímax de las voces ausentes contando la historia, el anticlímax o desenlace será la marcha de Martina y la de Soledad en pos de esos mismos horizontes tras los que marchó su hermana Elisa empujada por el propio Abel, que se había convertido en su esposo, y apoyada por Ángeles, que vicariamente rompe con su frustración vital. Ya sólo quedarán tres maniquíes de los cinco iniciales, los cuales de este modo se convierten en un símbolo interno de la obra que quizás signifiquen el muñeco vacío de vida que han sido ellas hasta ese momento.

Las acotaciones escénicas tienen una gran importancia como en todo el teatro de Andújar. Naturalmente las hay de carácter técnico; sin embargo, se dan otras mucho más singulares y sería oportuno revisar brevemente dos clases de ellas: la inicial y las

que inserta para indicar quienes transmiten las voces de Abel y Elisa, así como su gestualización, que tiene un sentido destacado en el desarrollo y caracterización de personajes y situaciones mediante el recurso que Aguilera Malta bautizó con el nombre de fonomímesis. En la acotación inicial nos topamos con un detallismo exacerbado y se hallan importantes valoraciones expresivas tanto en lo relativo al *dramatis personae* como a algunos elementos de la escenografía -«*fue sala de convites, reuniones y bailes*» [83] , «*las vistosas piezas mayores de la vajilla fina, restos de la riqueza desvanecida*» [83]- y la acción, como por ejemplo el símil con que describe la actividad de tres de las mujeres «*como si por el ahincado empeño fueran prolongaciones de la mesa de labor*» [83]. Y para acabar esta rápida ojeada, recordar el párrafo final de esta misma acotación donde además de fijar el año, 1959, se subraya el ambiente caluroso y agobiante de septiembre en una zona de viñedos y trigales. Tampoco faltan a lo largo de la acción, por ejemplo, la reacción de Martina al oír nombrar el peñascal -«*cae de las manos de Martina, con mortal tintineo, la copa de cristal*» [88]-, que marca el desencadenamiento del conflicto. En la página 92 se inician las acotaciones que indican o distribuyen la mimesis de acciones o de vocalización: «*Como en trance, Martina musita sus palabras [de Abel]*» [92]. Pero como no siempre será Martina, la protagonista del sueño, Soledad también participa: «*(Que Soledad, subyugada, acompaña con silabeo gesticulante)*» [93].

La proyección hacia el pasado del que la acción representada no es sino el efecto nos hace pensar quizá en un drama analítico y de final hasta cierto punto cerrado. Como dice Prudencia, ya sólo quedan tres.

La presencia de la guerra y de la derrota, así como de la represión y del exilio son elementos argumentales de primer orden pues condicionan tanto los recuerdos remotos como los próximos (la vuelta de Abel y su unión con Elisa). Quizá en esta

época nos llame la atención que se hable tan tempranamente –desde México, por supuesto– sobre «los sepulcros de contrabando» [89]. No era la primera vez que Manuel Andújar aludía a los cadáveres de las cunetas. Lo había hecho ya en el desenlace de *Cristal herido* (1945), cuando se llevan a Antonio y este discurre para sí: «¿Por qué dejan atrás las afueras y se internan en un camino vecinal, kilómetros y kilómetros? ¡Ya comprende! [...] (El jefe falangista) No quiere que localicen luego mi cadáver, ni que mi nombre se perpetúe. Le quema la torcida voluntad de que su enemigo muera totalmente, incluso en la simple posibilidad del recuerdo»⁴³

2.3 LA VUELTA: PUBLICADO EN ESPAÑA

2.3.1 *En la espalda una X. Pieza teatral en un acto*⁴⁴.

Publicada por primera vez en *Papeles de Son Armadans*, fue luego incluida en el volumen *Teatro*. No existen diferencias entre ambos textos, salvo unas erratas de imprenta de lo más común

Antes de comenzar su análisis es interesante señalar la localización y época de la acción: «País preceptivamente imaginario. Época, actual, pero en esencia de cualquier circunstancia pretérita y, probablemente, futura» [17]. Sin embargo, en las notas que añade al final en la edición de Jaén precisa: «Ambiente hispánico actual» [241]. Quisiera subrayar el adjetivo hispánico, que acota el espacio patente escénico y el latente a momento y lugar concreto, porque en Andújar el uso del adjetivo es siempre intencional. ¿Por qué en la acotación inicial insiste en «preceptivamente imaginario»?.

⁴³ Manuel Andújar, *Cristal herido*, Barcelona, Anthropos (Memoria rota, 3), 1985, p. 395-396.

⁴⁴ Sobre este término quisiera llamar la atención brevemente. No será la única vez que lo use Andújar. El término en definición del *Diccionario* (22^a ed.) académico, acepción 14, significa: “Obra dramática” y en ediciones anteriores precisaba algo más. Procede en este caso añadir un detalle sobre el significado de esta palabra. Wolfgang Kayser, en su *Interpretación y análisis de la obra literaria* escribía: “La más reciente libertad ante el mundo dramático configurado como espacio tal vez justifique las designaciones inglesa y alemana de este género como *play* o *Spiel* (‘juego’)\”, p. 49. Quizá sea éste el espacio semántico que cubra el término «pieza» tal como lo usamos actualmente.

Aventuro una explicación. En 1973 Andújar acababa de tener serios problemas con la censura a causa de la primera edición de *Historias de una historia*⁴⁵, también había intentado hacer pasar la censura a *El cura de Almuniaced* de su entrañable José Ramón Arana⁴⁶ y, como veremos a continuación, al tratar el contenido y tono de la obra, situar la escena en España sin elevarla a una categoría genérica podía despertar la suspicacia de los lápices rojos, a pesar de que *Papeles de Son Armadans* no sufriera excesivos agobios hasta donde sabemos. Por lo tanto, considero que la anotación de 1993 aclara la situación que se deducía sin mayor esfuerzo por quienes vivimos en aquella época, como explicaré más adelante.

El número de personajes en la representación es limitado, seis, más otros referidos (Basilio, Luisín ...). Se compone de dos criados, Marcial e Inés, el matrimonio formado por Edu y Jorge, exministro, Heliodoro Vesperal «Lío», penúltimo amigo de Jorge, y Naru, famosa cantante.

La obra arranca con Marcial e Inés en escena, arreglando el despacho mientras nos ponen al corriente de la situación. De la pared ha sido desterrado el retrato de la «Figura». Jorge ha sido cesado como ministro. No sufre problemas económicos, pero «se le torció el genio». Suena el teléfono para anunciar la visita de Heliodoro Vesperal, el «penúltimo amigo». Edu da instrucciones a Inés y, una vez sola, procede a realizar varias llamadas telefónicas. Es un largo monólogo en el que intenta atraer visitas con motivo de la presencia de Lío, pero va recibiendo excusas diversas. En este monólogo (con sus diálogos telefónicos referidos) se hará patente el contraste entre las relaciones existentes en la época ministerial y el vacío posterior.

⁴⁵ Manuel Andújar, *Historias de una historia*, Madrid, Ed. Guadiana (Al-Borak), 1973, 478 pp. Las peripecias de esta primera edición en Manuel Andújar, «Una versión fragmentaria de obra y vida», *Anthropos* 72 (1987), p. 19-20.

⁴⁶ Manuel Andújar, *Grandes Escritores Aragoneses en la Narrativa Española del siglo XX*, op. cit., pp. 207-211.

Con la llegada de Lío comenzamos a sentir su humor, su percepción de los amigos, y sus parlamentos nos ponen al corriente de que Jorge y él fueron compañeros de colegio; y Edu le pone al corriente del estado de ánimo de su marido. Lío se considera a sí mismo un «parásito inofensivo», un rentista poltrón que tiene una visión cínica del mundo. La aparición de Jorge llevará el discurso de Lío por otros derroteros cuando se quedan solos:

HELIODORO. (*Afectado tono enigmático*) No pude y no podré –sospecho– quitártela de la espalda.

JORGE. ¿Qué?

HELIODORO. La X que te han marcado. ¡Ojalá no sea para siempre!

Jorge, orondo y pomposo, rehúsa el sarcasmo de Heliodoro porque en realidad no acepta que ya no cuenta para el poder. No tienen a nadie sino a Lío y él ha venido precisamente por ese motivo. Jorge no quiere ceder en su lucha por recuperar su puesto y su influencia y Edu, su mujer, también tiene que estar preparada para una vuelta. Entra Edu que intenta mediar en la discusión, pero Vesperral debe transmitirles un mensaje que presenta como un sueño que tuvo en el avión. Su sueño ha sido una visión cuyos protagonistas son quienes han debido dejar el poder y quienes han sido arrastrados con ellos. Este sueño es, según Lío el que justifica la motivación y finalidad de su venida.

En ese momento son interrumpidos por Marcial que pide ayuda a Jorge para Luisín, su hermano. Se trata de un conflicto aparentemente secundario que resaltará la impotencia de Jorge. Luisín ha agredido a Naru, una famosa cantante amiga de la familia. Jorge, Edu y Lío valoran la situación. Jorge se ha negado a usar sus influencias políticas, porque debe cuidar las apariencias con vistas a un futuro e hipotético nombramiento. No puede quemar sus recursos por excusar a un obcecado.

Suena el teléfono y Basilio, que se había excusado de acudir a la reunión con Heliodoro, informa a Edu de una enfermedad psicosomática de Artemisa, que también los había abandonado. Nuevamente el teléfono. Se trata de Naru: acudirá y les anticipa el anuncio oficial de una crisis ministerial. Conectan la televisión para conocer la nueva lista de los “afortunados”, que habrán recibido previamente su nombramiento, según Lío. Pero Jorge explica la táctica que sigue la Figura: los agraciados se enteran al tiempo que los **súbditos**. Edu y Jorge están pendientes de la televisión, Inés también acude a escuchar la hipotética novedad. Heliodoro relata el fin del sueño que quedó interrumpido: los caballeros con una X en la espalda se apretujan para conseguir de nuevo el puesto. Son pocos los “elegidos” y casi ninguno de la comunidad expectante. (Jorge no estaba en la lista) y Lío se despide. Su salida coincide con la llegada de Naru. Sus fuentes han fallado –sabe ya que Jorge no está en la lista-, pero no puede retroceder a pesar de los periodistas.

En este pequeño drama (más bien comedia ridiculizadora) de un político que ha tenido su momento y no acepta el cambio de situación, hay sin duda una sátira de muchos políticos de finales del franquismo. Incluso puede que alguna de las características del personaje, por ejemplo su enciclopedismo y su pomosidad retórica, hayan tomado modelo de alguno muy conocido. En cuanto a la Figura, es obvio que se trata de un dictador. La tensión “dramática” de la situación del EX estará contrapunteada en todo momento por los sarcasmos e ironías de Heliodoro Vesperal. Incluso el juego dramático de la agresión de Luisito a Naru sirve para poner de relieve la mezquindad de los razonamientos de Jorge.

Externamente la obra no está dividida en escenas, que quedan delimitadas suficientemente con las indicaciones de salida y entrada de los personajes más un oscuro que marcará el principio del fin de esta velada. La acción es única, el espacio,

único y el tiempo, una velada de una tarde. A pesar de ello podríamos intentar una secuenciación de lo ocurrido en escena. Una primera secuencia que actúa como presentación se inicia al levantarse el telón: en ella se nos dan los antecedentes de la situación. La segunda arranca con la llegada de Heliodoro, sus monólogos y luego sus diálogos con Jorge y con Edu, separados o los tres juntos. Su núcleo temático se expresa primero en forma directa, la X en la espalda que marca a los ministros destituidos, reforzado por un elemento que quedará, de momento, trunco: la visión o sueño de Lío en el avión, que es una desrealización de todos aquellos personajes que han perdido su cargo, más sus esposas y en una tercera intervención los cargos subalternos y su clasificación según se hubieran adaptado al sucesor en el puesto. Esta segunda secuencia finaliza con la petición de ayuda de Marcial. Se puede aseverar que este es el núcleo de la pieza y donde vemos en su interior el conflicto que Heliodoro intenta objetivar mediante una fábula simbólica, el sueño en el avión. Tras un oscurecimiento de la escena [35] comienza la tercera secuencia en la que Jorge, Edu y Lío valoran la situación y el espectador la reacción de Jorge; la secuencia concluye con una llamada telefónica dando noticias de Basilio y Artemisa y el resumen que hace Edu de la jornada. La cuarta y última secuencia arranca con la llamada de Naru que “se invita” a la cena. Básicamente transcurre en torno a un televisor portátil del que se espera salgan los nuevos nombramientos. Será el momento de mayor esperanza y frustración subrayada por una continuación del sueño, visión o aguafuerte de Lío en la que la degradación de aquella se ve intensificada por la enumeración de unas visiones en la que las metáforas o símiles animalizadores o degradantes cobran una gran intensidad. Sólo cabe ya el colofón con la arribada de Naru, quien ya sabe que esta visita que ella esperaba provechosa (creía poseer información la cual ha resultado falsa), no lo es.

Este motivo de los EX, de quienes según Lío llevan en la espalda una X, lo hallamos también en uno de sus cuentos, *Distancias*⁴⁷ donde en su sueño o visión Artuella recuerda o proyecta las palabras del fusilado Emilio:

«-En cambio, que a mí no me duelen prendas, de tocarme tu sino, terminar desterrado, ¡menuda plancha! O acababa a trastazos con los reverendos (ex-ex-ex-ex..., la equis en el colodrillo) o a disfrazarse de vivales , de «pecuniario», conquistamuelles, y cavacamelos».

Es obvio señalar que se trata del mismo caso y que la presencia de los **ex** en México y su presunción de tales y querer conservar preeminencias debió de ser además objeto de alusiones poco piadosas. Esto nos permite extrapolar la idea de Andújar. Los **ex** serán, probablemente para siempre, **ex**: estarán marcados a fuego como explicita la visión de Heliodoro. (Y aquí hay un elemento común entre teatro y narrativa: el sueño o visión, recurso que aparece con frecuencia en sus relatos breves más imaginativos y subjetivos.) Por eso mismo estarán siempre al acecho del nuevo nombramiento. Si esto lo señala en aquellos que venían de la República, los «ex» exiliados, ¿qué no se habría de dar en España gobernada por la Figura, donde los cambios se hacían por procedimientos tan expeditivos como el motorista de El Pardo y el “Parte”, radiado o televisado según la época, y donde la voluntad real del dictador era un enigma?

El tono satírico de la obra es evidente y se manifiesta de dos modos. Uno directo, a través del lenguaje pirotécnico y desgarrado de Lío, que es capaz de sacar a Jorge y Edu de su aparente calma. El otro indirecto, a través sobre todo de los parlamentos de Jorge, pomposos por un lado y especiosos por otro que nos hacen ver su obsesión por dejar de ser un EX, sus proyectos, su conocimiento del sistema, el delicado

⁴⁷ Manuel Andújar, *Cuentos completos*, Madrid, Alianza Ed. (Alianza Tres, 235), 1989, pp. 450 pp. Prólogo de Luis Mateo Díez. *Distancias* se halla enmarcado en la sección II. *Entre dos riberas* (mARBete en el que se incluyen relatos cuyos personajes y asunto están referidos al exilio), pp. 55-63. La cita en p. 61.

entramado de influencias y relaciones y cómo manejarlas como ya se ha apuntado. Hay además un tercer sistema que evidencia que nos hallamos ante una sátira: las designaciones tanto del gobernante máximo –la Figura, como ya se ha dicho- como de organismos -la Secretaría de la Sección Interregional de Alicientes Temperamentales, la Corporación de Ciencia Ecológicas, el Jefe del Departamento de Poluciones Cacofónicas- o de la designación de enfermedades como la de Artemisa –el virus psicopático en su trasvase orgánico. Basta reproducir un breve fragmento del último parlamento de Jorge para confirmar el tono satírico indirecto del que hemos hablado:

JORGE. Desconoces su táctica, la gravitación de la incertidumbre, una de las claves de su energía caudal. Superdemocráticamente, al par que la totalidad de los súbditos, los agraciados se enteran por la dicción de los locutores. Teletipos, micrófonos, cámaras de cine y televisión funcionan al unísono. No ocultan su decepción los que se alborotan por rumores de cierto viso, que parecen proceder de la esfera dirigente. La experiencia lo ha demostrado sin un mentís. Es su destreza, las cortinas de humo que tolera se expandan, un elemento cabriolesco de su genial combinación. Ahí reside mi fe, alimentada por indicios paralelos, que sigo de cerca, estas semanas.» [39]

Y será Jorge, precisamente quien describe con ironía a los “expectantes”, siendo así que él es uno de ellos, uno de los alborotados por esos rumores, el que sufrirá una mayor decepción en su búsqueda del poder político que, personalmente, no necesita para desarrollar su vida empresarial. Es la frustración del poder no alcanzado, de la ambición de figurar, vestida con un lenguaje característico. Por otra parte, y aquí la sátira, ese procedimiento que describe con precisión será el que le mantendrá en su situación de EX. Y la ironía mayor es juntar dos palabras excluyentes en la misma frase: superdemocráticamente y súbditos para describir el sistema. Es la verborrea demagógica

de los sistemas dictatoriales, que en España convertía la democracia en “orgánica”⁴⁸ y que según ese tipo de retórica era más democrática que las democracias sin adjetivos.

El texto secundario, las acotaciones, tiene también aquí un papel de importancia que se reparte en sus dos vertientes principales: puramente indicativas para la representación, técnicas, y otras más literarias de carácter ambientador e incluso caracterizador, acercando el conjunto del texto a una tipología más épica e incluso más expresionista en la matización de emociones, afectos e incluso acciones al parecer nimias. A título de ejemplo reproducimos tres de ellas:

(Su marcha [la de Inés] alivia la tirantez y el extemporáneo empaque de «Edu». Recorre, con una especie de trote perplejo, de punta a punta el despacho. A continuación, trance de languidez y abatimiento, del que reacciona para caminar, recelosa, como si se aprestara a empuñar un arma de doble filo, hacia el teléfono.) [21]

(Tintinea el carrito luciente de las bebidas, que empuja Inés, jefaturada por «Edu». La criada distribuye sobre la mesa –cada vez que ésta adquiere un papel expresionista, enfoque giratorio y lento de luces- mantelitos, copas, bandejas, botellas, platillos de incitantes canapés.) [30]

(El televisor portátil, a medio volumen, descansa en el regazo de «Edu» y emite, en la sucesión pronosticada por Jorge, su ración discográfica. Inés comparece, anhelante, y se inmoviliza en el quicio de la puerta izquierda. Los esposos, con arrobo de noviazgo, próximos y trémulos, aguardan. Con este tapiz musical, Heliodoro se yergue, asume actitud visionaria. Recorre –mezcla de su andar habitual y de súbitas inquietudes- el procenio. Se enfrenta al público como si fuese un vasto recinto, desierto y mineralizado. Sin destemple, su voz se eleva progresivamente, arrincona las enlatadas orquestas y bandas, las canciones típicas y sus instrumentos jaraneros.) [39-40]

⁴⁸ De vez en cuando conviene recordar que la dictadura totalitaria se definía a sí misma como «democracia orgánica», según rezaba en sus textos legislativos fundamentales.

En cada una podemos apreciar emociones, afectos e incluso acciones, ahora bien, con una precisión inusitada que no deja lugar a dudas de cómo debe trasladarse a escena. La preocupación de Andújar por la precisión no sólo enumerativa, sino del valor que confiere a cada elemento, por otra parte tan patente en su narrativa, queda de este modo traspuesta al lenguaje teatral, aunque quizá no deje resquicios para una libre resolución en una hipotética puesta en escena.

2.3.2 *Aquel visitante. Pieza teatral en un acto de cuatro tiempos desiguales.*

Este texto vio la luz por primera vez en *Papeles de Son Armadans* en 1974 y posteriormente fue incluida en la recopilación de 1993. Como en el caso anterior, el texto no ofrece variantes de interés salvo una evidente errata en ambas⁴⁹ con distinto pero incorrecto resultado. Sin embargo, sí sabemos que fue representada por un grupo amateur (de maestros) como ya se ha indicado en 1.2.

La significativa dedicatoria: «A Eduardo Naval, que tuvo un “observatorio” de tipos y avatares en la madrileña calle de los Señores de Luzón» se ha de contrastar con la nota final [241] añadida en 1993, donde rectifica el nombre de la calle «Marqués de Luzón», en el Madrid de hoy, que debemos entender es el nombre que tenía en los años setenta.

La obra ha sido objeto de sendos estudios con diferente finalidad: el de la profesora Piedad Bolaños, aparecido en 1987, y el de Samuel Gordon, datado en 1976. La profesora Bolaños analiza la pieza centrándose especialmente en la función de las acotaciones, dada su marcada influencia en el desarrollo escénico de la misma; mientras que el trabajo de Samuel Gordon, realizado desde la Universidad Hebrea de Jerusalén,

⁴⁹ En la acotación inicial imprime en 1974: “*El Reino Artesanal*” —cebrado—. En 1993 no se entiende el texto y se intenta corregir: “*El Reino Artesanal*” —celebrado—. La primera parece una clara errata, la segunda no tiene mucho sentido; pero en la p. 224 aparece en boca de Curro la siguiente frase: «Ahí tiene “El Reino Artesanal”, clausurado». O sea que debería decir *cerrado*.

tras una primera parte de discusión teórica del concepto y ejecución de la metáfora, tiene como principal objeto el estudio de los procedimientos lingüísticos usados por el autor, los cuales en numerosos casos parten del lenguaje popular y coloquial transformándolo para conseguir un habla que, sin dejar de aparentar su origen popular, se convierta en vehículo de un texto escénico. No existe contradicción entre uno y otro, sino que abordan el texto desde diferentes perspectivas y sus conclusiones pueden yuxtaponerse sin mayor problema.

En este caso se ha juzgado interesante considerar el título, *Aquel visitante*. Su forma sorprende y aleja. No es frecuente. Al contrario, uno de los determinantes más habituales para un título es el artículo. Si la obra se hubiera titulado «El visitante», nos preguntaríamos por este personaje: ¿A quién visita? ¿Por qué? ¿Cómo va a influir en sus vidas? Ahora bien, al usar AQUEL en vez del artículo, nos continuamos haciendo esas preguntas, pero al tratarse del demostrativo que indica mayor lejanía, la obra adquiere desde el primer momento un patente distanciamiento buscado.

La acción se produce en un solo espacio, pero como el subtítulo indica los tiempos son desiguales no sólo en lo representado, sino sobre todo en las elipsis temporales entre los tres primeros tiempos y el cuarto como subraya Bolaños. Ello nos lleva a una construcción de la acción en un conjunto de tres tiempos a los que se opone o que se cierran con un cuarto tiempo de carácter epilogal o explicativo, quedando así un esquema formular de 3 + 1.

El *dramatis personae* inicial [101] comprende diez personajes más una Voz, entre los que figura la VECINA PRIMERA, aunque en su breve paso sólo emitirá un leve suspiro, es de vital importancia para la obra así como el VISITANTE, la figura que da título a la pieza. El resto son personajes tipo caracterizados y caricaturizados a través de

su lenguaje, como mostraba S. Gordon. Por su parte la VOZ desde bastidores bien podría representar la conciencia de la VECINA PRINCIPAL.

Al intentar establecer la trama nos hallamos con el primer problema: es muy tenue aparentemente, ya que no hay un personaje protagonista y antagonista; pero, si nos demoramos algo más sobre ella, hallaremos que, a pesar de no ser patente la presencia de un protagonista y un antagonista , es transmisible a través de las acciones y diálogos de los personajes y de los cuadros escénicos que son cada uno de los Tiempos.

En el Tiempo I se presenta la situación inicial y se nos dan algunos antecedentes que nos conducen a una zona suburbial esquematizada como lo serán los tipos que veremos en escena. El estado del vecindario es de deterioro progresivo, según comentan los personajes presentes. Mientras hablan, sale la Vecina Primera, embarazada, pasando un suspiro y desaparece “en dirección del público o del campo” [104-105] La Vecina Principal y la Vecina Tercera en sendos monólogos desde sus habitaciones manifiestan una actitud opuesta respecto de la Vecina Primera. El Doctor teme que se descuide y deba atenderla de urgencia. En tanto divagan sobre el futuro habitante del barrio (el hijo de la Vecina Primera), Curro deja ir la noticia de que el Brooklyn ampliando su local pasará a ser uno de los Bares Misterio. Revuelo y oposición que se manifestarán en la interpretación de una especie de cuñas publicitarias que describen los tales bares. A partir de este momento lo que en principio parecía una escena costumbrista sabremos que no es más que una farsa. Así los Bares Misterio son entre otras cosas: «marmóreas pilastras salaces, bivalvas, hermafroditas, donde se proyectan apenas veladas, imágenes lúbricas, surtido de modelos obscenos» [110]. Pero se puede intentar frenar su instalación recurriendo al «Comité Supremo de Monumentos Nacionales, Sección Sucedáneos y Varios» [110]. Basten estos dos ejemplos para

indicar que del aparente costumbrismo hemos dado un salto a otro plano y tono: el de la sátira y la desrealización. El poeta se adhiere a la protesta y se retira. Todo parece recuperar su rutina cuando aparece el Visitante que despierta toda clase de desconfianzas hasta que la intervención de Baldomero, el poeta, tranquiliza la situación. El forastero dará razón de su ser y de su profesión e incluso da su nombre, Sebastián Caminero. Tras su discurso de charlatán se retira a hablar con la Vecina Tercera a la que vemos transformarse. Luego se alinearán todos, sumisos, para hablar con aquel Visitante.

Segundo Tiempo. Cuatro o cinco horas después, aún es de noche. Están escamados por la explicación que de su llegada dio el Visitante. La VECINA PRINCIPAL está preocupada por la ausencia de Encarna, la VECINA PRIMERA. La presencia del VISITANTE la ha inquietado porque les ha arrancado los secretos de cada uno y ha marchado. Mientras que la VECINA TERCERA está encantada porque la mediación del Visitante la arregló con Caratraste. Baldomero pronuncia un discurso que Curro no entiende. Todos dialogan a propósito de la verosimilitud de lo que el VISITANTE ha dicho a cada uno: se trata de una falta o de una frustración, según los casos. La Vecina Principal está cada vez más preocupada por la ausencia de la Vecina Primera. Sigue una serie de monólogos en los que cada uno deja traslucir cuál fue su secreto menos el Doctor y Baldomero.

Tercer Tiempo. El Visitante, vestido de domador de circo, brinca al escenario desde el patio de butacas. No lo reconocen y él pronuncia su discurso en el que se presenta como Modesto Simón Dinamo y viene a comunicar la muerte en accidente de la VECINA PRIMERA al mismo tiempo que proclama el excelente funcionamiento del sistema que prevé la existencia de un «Notificador Directo de Accidentes» [130], que no es otro que él mismo. Todo está previsto. Las reacciones ante la noticia se hacen

patentes en el silencio, se manifiestan sólo a través del comportamiento; incluso el Poeta no puede articular su *Requiem* que será colgado en un lienzo en la ventana del poeta.

Cuarto Tiempo. Todo ha vuelto a su lugar. Severiano, el Doctor, teclea en su máquina. Es un largo monólogo en el que el Dr. Providente va engarzando su discurso de ingreso en la Academia. El tema: la crisis de conciencia y sus repercusiones conductistas en el estado de embarazo. El caso que presenta es el de Aurora (se le ha cambiado el nombre en el Segundo Tiempo): ¿accidente o suicidio? Va describiendo cómo Aurora percibía todas las frustraciones del ambiente que la rodeaba incluidas las del Doctor; todo lo cual le provocó «la duda radical de su porvenir» (del de su hijo) [132]. Y tras enumerar los miasmas ambientales resume lo ocurrido:

«Yo esperaba enfermos, heridos, pacientes, los peldaños del escalafón. Y sufrían –y sufren– a mi lado, el hedor de sus llagas vergonzosas. Pero no se atreven a pedir ayuda, ni yo logro tender los brazos para que acudan a su curación. Y es verosímil que lo de⁵⁰ aquí, a lo pequeño y menudo, ocurre, sea versión achicada de las dolencias en vigor y furor sordos. Nos aleccionó sobre tales incomunicaciones la providencial exhibición del Visitante. Al no recoger la invitación que su historia envolvía reencarnó en NOTIFICADOR DIRECTO DE ACCIDENTES.» [133]

En realidad asistimos a una estructura analítica: la Vecina Primera desaparece en la escena séptima⁵¹ y el resto de la acción nos irá conduciendo hasta la muerte de Encarna / Aurora, con un Cuarto Tiempo (a distancia imprecisada) en que el Doctor Providente manifiesta no haber previsto el progresivo deterioro psíquico de su paciente y su duda radical. Este último monólogo quizá pueda parecer superfluo, pero en su discurrir en un lenguaje pseudo-académico nos ilustrará sobre la intencionalidad de la

⁵⁰ Así en las dos ediciones. Sin embargo, la coherencia sintáctica de la oración exige la presencia de un “que” en lugar de la preposición “de”.

⁵¹ Piedad Bolaños Donoso, *Análisis semiológico...*, p. XIIb. V. Bibliografía

obra aún difusa al final del Tercer Tiempo. Se plantea –y se explicita en el planteamiento final del Doctor- una dialéctica entre Encarna / Aurora por un lado; y, frente a ella, un ambiente putrefacto que la conducirá a un final desastrado, probablemente –el Doctor lo sospecha y el Visitante lo deja en duda- un suicidio. Sin embargo, no podemos discernir a través de la caracterización indirecta si este personaje (Encarna / Aurora) se ha enfrentado a ese antagonista o se ha hallado casualmente ante él. No podemos establecer, por tanto, si es un sino trágico o simplemente algo triste. Quizá si lo elevamos a un plano más general, podamos ver que es el ser humano el que se enfrenta a una sociedad mezquina y que su final puede ser desastrado si en un momento determinado está solo. Desde este punto de vista, es constructivamente un elemento muy considerable que el eje de la acción sea un personaje que sólo aparece fugazmente en escena y no llega a decir una sola palabra. El autor en la acotación inicial del Segundo Tiempo la llama “farsa” [122]. Sería la otra cara de la moneda de lo que algunos tratadistas del siglo XVI llamaron la tragedia *di lieto fine*, es decir, que podía tener un final feliz sin que se aminorase el efecto trágico y aquí la farsa tiene un final que, por lo menos, podemos llamar triste si no terrible.

La obra muestra dos planos: uno, desrealizado a partir de dos vías: primera, la caracterización y segunda, las acotaciones, de modo que confluyan los dos subtextos que componen la obra. El primero se ocupa de la caracterización directa e indirecta de los personajes que, mirados a distancia, no son cada uno sino un compendio de muchos otros, de las mezquindades de cada uno de los seres humanos. Para ello utiliza con una extraordinaria intensidad una abstracción de los niveles populares y cultos del habla, llenos en este caso de alusiones que en un sentido lato podríamos llamar metafóricas, independientemente del significado concreto –no sólo sexual- que ya estudió S. Gordon [1976]. La segunda es básica para retratar en todos los otros aspectos de la

representación los elementos simbólicos de cada constituyente de la escena así como de las acciones para construir personajes significativos. Un ejemplo, entre otros, es el cambio de indumentaria del Visitante del Primer al Tercer Tiempo. Primera indumentaria: «Lleva al brazo impermeable y cartera. Sus botas de hule lamen las rodillas. Una chalina malva, de bohemio decimonónico, contrasta sus pómulos rojizos» [114]. Segunda indumentaria: «Luciamente afeitado, con frac de pacotilla, sombrero de copa y botas de montar, charoladas, el látigo de domador en la diestra, brinca, del patio de butacas al escenario» [128] Es obvio que se trata de un rasgo escénico significativo desde la concepción del autor: los personajes se visten como lo que representan ser (médico, camarero, etc.); pero, al mismo tiempo, de una manera que en ningún momento el espectador o el lector pueda pensar que estamos ante una acción realista. En general las acotaciones presentan un tratamiento extraordinariamente literario⁵²: «Han transcurrido de cuatro a cinco horas, pero la noche mantiene abiertos, todavía, sus párpados bullangueros y trajinantes, su bocaza ruidosa y tragaldabas» [122] donde la personificación de la noche en sus párpados y boca se ve intensificada por la atribución de adjetivos cuando menos insólitos, aunque no impropios, a estas partes del rostro. Además, también tienen un tratamiento literario parte de las acotaciones en las que da indicaciones de comportamientos y actitudes de los personajes, por ejemplo la larga acotación que precede al momento en que oyen llegar a alguien [112-113] o esta otra menos extensa: «Mientras se ha iluminado el ventanuco del chaflán izquierdo y surgen, semejantes a látigos, los brazos imprecatorios de Baldomero, poeta en permanencia» [104]

El segundo plano es el simbólico y moral. Este comienza a actuar intensamente a partir de la primera aparición del Visitante y se irá intensificando conforme progrese la

⁵² Piedad Bolaños Donoso, *Análisis semiológico...*, p. XIII b. V. bibliografía.

acción. No obstante, ni la información de la muerte de Aurora consigue abrir con suficiente claridad el planteamiento simbólico-moral. El silencio que se apodera de todos en ese momento parece insinuar algo, pero deberemos esperar al estudio del Dr. Severiano Providente para comenzar a comprender inequívocamente que hemos estado ante una pieza que no tiene una intención lúdica, sino que es severamente moral aunque esté escrita con un tono que recuerda el de la farsa (y ya hemos señalado que farsa la denomina el autor, aunque no sea ya el tinglado de la antigua farsa).

2.3.3 *Objetos hallados.* (*Monólogo*)

Este texto también tiene su pequeña historia. El autor nos indica que fue publicado en el diario *Jaén* y en varias revistas, una de ellas la onubense *Celacanto*. El texto del que disponemos está recogido en *Teatro* (1993) y lleva la siguiente dedicatoria: «A Begoña y Santos Sanz» [135]. Se trata sin lugar a dudas del crítico e historiador de la literatura Santos Sanz Villanueva, quien se ha ocupado repetidas veces y con fortuna de la obra narrativa de Andújar y ha prologado algunos volúmenes recopilatorios y antológicos y además ambos colaboraron en el –hoy por hoy- estudio más panorámico del exilio español dirigido por José Luis Abellán.

Es un tipo de pieza breve que ha tenido un cultivo apreciable dentro de la literatura dramática del siglo XX. El argumento en este caso es simple, superficialmente simple. Nicasio, un burócrata fosilizado en su puesto, consigue un momento de soledad en su oficina tras conceder una hora de asueto a sus dos secretarias, Caleta y Bahía como las ha bautizado; y lo aprovecha para realizar un recorrido por lo que ha sido y es su trabajo. Es el jefe de la Oficina de Objetos Hallados, dependencia municipal que se ocupa de la custodia y devolución de los objetos que los ciudadanos han encontrado en espacios públicos y que depositan en la misma, o sea, lo que siempre se había llamado

Objetos Perdidos. Desde que están en la nueva oficina, tan moderna, cada vez hay menos trabajo y se hace patente la casi inutilidad del servicio. La oficina está en riesgo de desaparición. Además ha perdido pie en la tertulia habitual de la que era una de las cabezas visibles hasta que se trasladaron de lugar sin avisarle y, cuando los localizó e intentó participar de nuevo, lo relegaron y lo hicieron callar. Y la familia también se avergüenza de él. En conclusión, no encaja en el trabajo, ni en la relación social ni en la familia. Y si renuncia a su puesto y se dedica a otra cosa, la familia no le perdonará poner en riesgo su posición desahogada. El resultado de estas inquietudes es un insomnio crónico y la consiguiente somnolencia en el trabajo. Hasta que en uno de esos insomnios le sorprendió una ensueñoación maravillosa: él mismo se convertía en un “Objeto Hallado” que atraía la atención, incluso la oficial, lo que daba lugar a la propuesta de un «Registro de Aspirantes a Objetos Hallados» o a una «trascendente discusión ontológico-existencial, axiológico-social, emotivo-descriptiva, con sus derivados de psicología jonda y de categorizaciones antropológicas» [142]. El sujeto, convertido en objeto, o sea, entre las bromas y veras del discurrir de un apolillado burócrata, se nos da cuenta de un problema de la sociedad contemporánea: el desinterés por el hombre hasta que no se lo cosifica. Naturalmente, el monólogo concluye contando su despertar del sueño al tiempo que el taconeo de las secretarias, Caleta y Bahía, anuncia su regreso a la oficina.

Como en muchos monólogos teatrales, la trama escénica en cuanto tal es inexistente, como mucho será referida a través de las palabras del actor si no se trata solamente de un desahogo de la conciencia del personaje. Aquí Nicasio resume en la primera parte su trayectoria y situación en tres planos, además de la referencia puramente oficinesca a secretarías y ordenanza. En esos tres planos se hace patente su extrañamiento: la oficina ha perdido actividad, en la tertulia lo expulsan *de facto* y la

familia lo considera una polilla (en otros casos podría ser una cucaracha) que carece de libertad para intentar cualquier otra cosa. Su sueño le lleva a verse como un Objeto Hallado que replantea la necesidad de la oficina, en la que él tiene su lugar. El recurso al sueño, que ya hemos visto en anteriores obras de Andújar, es en este caso más fácil: no debe plantearse su proyección escénica, sino basarse en el actor. Nos hallamos ante un recurso que nuestro autor utiliza con cierta frecuencia en sus relatos breves: el sueño, el monólogo o la combinación de ambos. Esto nos sitúa en la frontera entre el texto narrativo y el texto representado. Sin embargo, la sutil –o no tan sutil- diferencia que implica pensar en un actor –algo habitual en los monólogos teatrales, creados con frecuencia para un intérprete concreto- capaz de dar vida escénica con su trabajo al personaje y su circunstancia y su problema, separa la concepción escénica del puro relato en primera persona independientemente de que se presente como sueño, monólogo, corriente de conciencia e incluso el relato en segunda persona. Lo cual no niega la proximidad de ambas formas y la posibilidad de su traspaso: baste recordar como ejemplo de monólogo mucho más extenso y de alta calidad la versión dramática de *Cinco horas con Mario*, de la que el propio Delibes se sentía satisfecho, o la que realizó el Teatre Nacional de Catalunya con *La chute*, de Albert Camus. La razón es bastante obvia pero la explicitaré de forma rápida. En cada caso no hay más que una voz. El resto de sucesos dependen de esa voz y esta puede actuar con elementos escénicos mínimos. Ciertamente, no basta la simple lectura en voz alta de un texto monológico: eso es lectura. La dramatización es otra cosa: nos lo debe poner en escena y requiere de una labor actoral muy cuidada y profunda.

El espacio escénico en este caso es lógicamente único y viene a subrayar cómo se remoza externamente una burocracia que ya no se cree útil. El motivo, como subtema del monólogo, está claro: la gente ya no halla objetos y, complementariamente, la gente

se deshace de los objetos. Ya no hay apego a lo que era nuestro ni cabe pensar en el otro por parte de quien lo halla. La duración escénica es de una hora, el tiempo de asueto que les ha dado Nicasio a sus secretarias para ir a la cafetería a merendar.

La apariencia es en principio bufonesca. El mismo lenguaje redicho de Nicasio invita al menos a la sonrisa y llega a la parodia en el relato del sueño, y antes de concluir el sueño, el autor coloca una frase que casi pasa desapercibida: «El sujeto, convertido en objeto, susceptible de que los humanos calores logren individualizarlo...» [142]. Se trata de una técnica casi manierista en la que una pequeña frase casi al fondo (o al final) cuaja el tema convirtiendo el monólogo esperpéntico en una especie de grito breve contra la cosificación del ser humano.

2.3.4 *Todo está previsto. Drama en un cuadro preliminar y tres actos*

Este drama, quizá el texto más ortodoxo dentro de lo que podría ser la convención dramática habitual, tiene detrás una larga historia de incomparecencia pública. La primera noticia de su existencia la daba Rafael Conte en 1970 al hablar de la obra aún inédita de Andújar: *Historias de una historia, Cita de fantasmas*, «Y una obra de teatro, *Todo está previsto*, de honda significación moral, y situada en la realidad iberoamericana»⁵³ Años después, Piedad Bolaños sitúa su escritura en 1963, hay que suponer que a partir de la información proporcionada por el propio Andújar en una carta de la que cita extensos párrafos en sus dos artículos. Se trata, por tanto, de una obra que debió de dormir treinta años en las gavetas del autor hasta su publicación en 1993. Dada la escasa repercusión que tuvo este volumen, el drama carece de bibliografía específica.

La acción se localiza en «escenarios iberoamericanos: Caracas y Buenos Aires» [241] y en un tiempo en que ha caído el dictador de turno, el generalísimo Menelao

⁵³ Manuel Andújar, *Vísperas. Trilogía*, Barcelona-Andorra, Ed. Andorra (Bibl. Valira, 2), 1970, 617 pp. Prólogo: Rafael Conte, *El realismo simbólico de Manuel Andújar*, pp. 9-19. La referencia a las obras pendientes de publicación en p. 14.

Sotero, que bien pudiera ser el general Marcos Pérez Jiménez, que huyó de Venezuela en 1958 tras un movimiento popular. Establecido el marco geográfico y temporal, podemos adentrarnos en el texto dramático.

La obra se inicia con un cuadro preliminar cuya acción tiene lugar «varios meses después del tercer acto» [143] como se encarga el autor de precisar en la acotación inicial. La acción se desarrolla en una consulta psiquiátrica donde Berta, con bata de enferma, pretende convencer al médico de que sus visiones (los otros protagonistas del drama) son reales. Ella irá evocando a cada uno de los cuatro personajes y, conforme habla de ellos, las visiones se van esfumando. El posterior desarrollo del drama nos mostrará cuál es la causa de las visiones de Berta.

Los tres actos del drama se desarrollarán en un escenario único, el apartamento modesto en el que vive Belén con su hija Araceli y un espacio externo, *latente*, que es la ciudad en la que se están produciendo unos hechos determinantes. En el tercer acto aparecerá un espacio anacrónico, interiorizado y subjetivo, un lugar evocado más lejano en tiempo y espacio, el espacio *ausente*, al que nos referiremos en su momento.

Belén, mujer de carácter, vive con su hija Araceli, que manifiesta un temperamento delicado. Están esperando la llegada de Aníbal para celebrar la curación de Araceli de una grave enfermedad en la que la actuación de Aníbal fue decisiva. Éste se muestra siempre como un hombre reservado, incluso misterioso. Y esperan además a Berta, joven amiga y vecina, amante de Rómulo, aspirante a actor, hermoso, cuya fotografía campea en la sala del apartamento. La llegada de Aníbal, que ha sido agredido, parece suavizar la discusión entre madre e hija. La aparición de Berta con Rómulo desencadena la tensión del primer acto. Comienzan a beber y los brindis entre Rómulo y Berta son progresivamente salaces hasta que Araceli se transtorna y Aníbal la

acompaña a su habitación. Tras marchar Berta y Rómulo, Aníbal sale de la habitación y reprocha a Belén su incomprendión con Araceli. Un accidente en la autopista interrumpe el diálogo porque Aníbal marcha a cumplir con su función de practicante. Belén lo acompaña hasta el portón de la calle y, mientras tanto, Araceli sale de la habitación e inicia un breve monólogo mediante el cual se nos informa de cuánto la altera la mirada de Rómulo.

El acto segundo transcurre en el mismo lugar un mes después. En escena Belén y Rómulo que se comporta como un macarra. Aníbal, desde la reunión anterior no ha aparecido, pero se presenta con un ramo de flores para Araceli. Es un ramo conmemorativo del momento en que acudió a la casa para proporcionar su ayuda profesional, cuyo diagnóstico y tratamiento fueron posteriormente confirmados por el médico. Rómulo manifiesta su frustración como actor y, cuando va a marchar lleno de ira, topa con Berta que trae noticias frescas: el actor principal de la película ha sufrido un accidente y es el momento para sustituirlo; el país y la ciudad andan revueltos por una intentona de los partidarios del depuesto dictador –se ha declarado la huelga y hay combates en la costa-. Belén siente que aquello es como volver a sus tiempos de agitadora en España y saldrá a incorporarse a la Unión de Mujeres Democráticas. Aníbal prefiere esperar a Araceli. Cuando llega, pregunta por su madre y considera lógica su marcha: concuerda con su carácter e ideas. Berta intenta alejar a Aníbal antes de marchar ella y Rómulo para organizar la campaña de prensa del actor. Tras un tenso diálogo lleno de sobreentendidos, Aníbal decide marchar e incorporarse a la Cruz Roja para atender a los heridos en los combates. Una vez solos con Araceli, Berta y Rómulo arrancan un diálogo de procacidad ascendente que la asusta. Berta sale cerrando con la llave que previamente le ha quitado a Araceli. Y Rómulo, lleno de ira y rencor y frustrado por su incapacidad como actor, acorrala a Araceli.

En el acto tercero nos hallamos en el mismo lugar, aproximadamente un año después. En escena Belén y Berta, ésta aparece mudada en aspecto e indumentaria. Belén da noticias de Araceli a la que ha hecho buscar por una agencia de detectives: Rómulo la abandonó y ha tenido un hijo. Berta se erige en juez del comportamiento de Belén, pero sus frases tienen cierta incoherencia. La llegada de Ladislao Agüero, el detective, interrumpe la discusión y Berta debe salir. Agüero se ha entrevistado con Araceli y ha visto al niño. En ese preciso momento llega Aníbal tras muchos meses de incomparecencia y el detective-mediador le hace quedarse pues Araceli había pronunciado una frase que lo implica directamente en lo ocurrido: «Si Aníbal se hubiera quedado, otro sería mi destino hoy» [192]. Belén considera que la relación de Araceli con Rómulo fue un arrebato y su sorpresa es grande cuando el intermediario le explica su error: fue una violación. El problema para volver es la impresión de Araceli de no ser suficientemente querida por su madre. Agüero recomienda a Belén dejar pasar el tiempo. Cuando quedan solos Aníbal y Belén, se inicia una discusión en la que ésta le inquieta por los motivos de su comportamiento: ¿por qué su interés por ella? ¿por qué la dejó sola? La respuesta de Aníbal de que tenía que recordar su pasado en voz alta no es suficiente y apurado por Belén comienza a abatirse y cede y comienza su explicación a luces apagadas, oscurecido en penumbra el escenario, nos hallaremos en ese espacio anacrónico –espacio ausente- que hemos mencionado al principio. Se inicia la evocación, ensueño o recuerdo de Aníbal: su historia con Andrea, que veremos y oiremos en penumbra a dos voces. La dejó por estudiar, pero la frustración crecía hasta aniquilarlo como hombre y al reencuentro seguirá la violación de Andrea y su inmediato suicidio. Luego, su huida, su vagar por países y ciudades haciendo de practicante. Se sintió impotente en este caso y ruega a Belén que espere a su hija. Pero ésta no está

dispuesta a atarse por una hipotética vuelta de Araceli y ante el reproche de Aníbal que la tacha de egoísta le da una dura respuesta:

«BELÉN: ¿Y a ti qué te mueve, Aníbal, sermoneador? Aprovechar los desperdicios, aguardar a que se presente, destrozada, para que te dé calor y consuele tu fracaso de hombre. Es lo que anhelas, acostarte con ella y presumir, además, de puro y noble, de regenerado» [199]

La ira estalla en Aníbal: Belén viva impedirá a Araceli encontrar un albergue. Belén le planta cara y él temerá su presencia, incluso sus silencios, a partir de ahora. Avanza hacia ella y se produce una breve lucha que concluye en la habitación donde la estrangula. Cuando va a salir, entra Berta. Aníbal le habla en una especie de sin sentido aparente que concluye la obra con una frase sólo hasta cierto punto enigmática: «Señor juez, apréndase mi tonada: todo está previsto. To-do es-tá pre-vis-to» [200]

La obra en este caso se desarrolla por cauces más comunes: parece ser un *drama de acción* de estructura cerrada, sin acciones secundarias relevantes y que se atiene básicamente al esquema de planteamiento (acto I), nudo (acto II) y desenlace (acto III), más un elemento argumental que nos expone las consecuencias finales (o sea un esquema de 1 + 3, que en el manejo literario del tiempo responde a esta fórmula A4 + B1 + C2 + D3). Desde el punto de vista expositivo, la escena se abre con ese elemento adicional con las consecuencias últimas de la acción el cual, si se dejara en el orden cronológico, esto es, al final, sería un elemento que al espectador le resultaría extraño por descargar la tensión de la última escena del tercer acto y su final dramático. El autor traslada esa secuencia a un cuadro inicial en el que se prefigura el resultado (prolepsis) para así poder centrar el desarrollo dramático en el proceso de los acontecimientos y sus motivaciones psicológicas y éticas.

Este cuadro inicial presenta un escenario bipartito: el establecimiento en que trabajaba Berta y la consulta del psiquiatra. En ésta el espectador ve –lo mismo que Berta– las figuras mudas de los otros cuatro integrantes del drama tras la conclusión del mismo: Rómulo, vestido como un explorador; Araceli, acunando a un niño; Aníbal, sentado en un taburete y Belén, con un pañuelo que le tapa el cuello. Si el primer escenario, la tienda, es real, la visión de los segundos no; aunque en el intento de Berta de convencer al psiquiatra de su realidad nos dé anticipadamente alguna de las claves de lo ocurrido: «lo empujé a...» [por Rómulo] o no recuerde de momento la causa del pañuelo al cuello de Belén.

A partir de este cuadro inicial el autor, como acabo de decir, hilará la trama que ha conducido a esta situación última de Berta, muñidora en buena medida de lo ocurrido y copartícipe de los hechos que no quiere recordar en su plenitud. Estamos, por lo tanto ante un *drama cerrado* en el que se pretende indagar las razones de lo ocurrido; pero en el que se intenta ahondar en las causas del drama, porque si nos atenemos a lo más escueto de la acción, podríamos casi calificarla como banal, no por los hechos en sí, sino por su escalofriante frecuencia. Pero al mismo tiempo el análisis del proceso de culpa de Aníbal es en realidad el elemento desencadenante. La aparente plenitud de Aníbal como profesional y como amparo de Araceli excita la sensación de fracaso de Rómulo y desencadenará el instinto de descargar su frustración mediante la violación. Por su parte Aníbal es portador de una culpa antigua que intenta expiar manteniéndola en la penumbra hasta que la presión inquisitiva de Belén, sus porqué, provoquen la confesión, que no la asunción de su responsabilidad hasta después de haber estrangulado a Belén. Ese “todo está previsto” que cierra el texto dramático sintetiza esa asunción de las culpas: la violación de Andrea, el abandono de Araceli ante Rómulo en el que ha detectado su profunda frustración, y el asesinato de Belén.

Los lapsos temporales con sus elipsis obvias para el espectador no merecen a mi juicio mayor atención sino en un solo caso: el pasado de Aníbal, la culpa. Precisamente esa evocación del pasado utiliza un recurso frecuente, el *espacio ausente*, en este caso interior, subjetivo, de espacios y momentos pensados que cobran corporeidad en escena: la evocación de Andrea, con su presencia en penumbra y sus respuestas, nos traslada en espacio y tiempo a la juventud de Aníbal en Argentina, en Buenos Aires. Por su parte el espacio patente no ofrece particularidades sino que afectaría a la escenografía propiamente dicha. Mayor interés ofrece la consideración del *espacio latente o contiguo*: la ciudad, la capital con ruidos de tráfico, cánticos, voces, sirenas, etc. que corresponden a la ciudad en revolución, en la reacción a la contrarrevolución y en el ambiente festivo del último acto. La ciudad en revolución en el primer acto es la causa de la aparición de Aníbal en un estado lamentable por haber sido reconocido como enfermero del dictador y luego provoca su marcha al oír el estruendo de un accidente en la autopista. Ahora bien, esto no pasa de ser un elemento constituyente de la situación inicial. En el segundo acto su importancia es determinante: Belén, llevada de su carácter e historia personal, se ausenta para incorporarse a la defensa y a la agitación política; Aníbal se ausentará para ir a ejercer su oficio en los lugares donde se desarrollan los combates con la contrarrevolución como una excusa plausible y no tener que explicar **su verdad** a Araceli. Es, por tanto, este espacio latente un cooperador necesario para unas ausencias que darán lugar al conflicto central de la obra: la violación de Araceli, que ha quedado sola con Rómulo y Berta.

Las acotaciones son aquí también de notable importancia en tres aspectos: la descripción escénica, la descripción de personajes y la prescripción de conductas, además de los sonidos que llegan del espacio *latente* que subrayan el contacto del exterior con el mundo cerrado del apartamento de Belén y Araceli. Entre las primeras

destaca la acotación inicial del primer acto y por eso de ella nos ocuparemos con detalle más adelante, en la tercera parte del presente trabajo. Entre las segundas, las que describen personajes, destaca especialmente la del detective Ladislao Agüero:

(Mesurado tamborilear en la puerta. Belén y Berta tras mirarse hostilmente, aplazan con gesto sincronizado la disputa, y la segunda abre. Entra el investigador Ladislao Agüero. No sólo su indumentaria –chaleco cerrado y abotonado a pesar de la temperatura tórrida, traje pardo, cuello almidonado y corbata con traza de chalina, el sombrero hongo, aún más anacrónico, como una maceta en la mano izquierda, sostén asimismo de unos guantes crema y bastón de recio bambú– sino sus modales y léxico corresponden a una postrimería decimonónica absurdamente renacida). [189]

No es sólo una descripción (prosopografía) funcional, es un auténtico retrato en el que se subraya actitudes y comportamientos que deben caracterizar al personaje. Las acotaciones que prescriben la conducta de los personajes en escena pueden quedar bien exemplificadas con una cualquiera de las que se refieren a Berta como contraste al tímidio comportamiento de Araceli:

(Berta choca su copa, llena hasta los bordes, con la de Rómulo y la vacía de un trago, no sin antes mancharse la blusa ceñida. Mientras el actor marca letras y números en el crucigrama y Aníbal repasa sus hileras de naipes, ella repite ávidamente y en proporción contraria la dosis. Con paso ligeramente inseguro evoluciona por la escena, ríe al balancear los brazos y, por último, corre hacia Rómulo, le arrebata la revista). [176]

Al trazar el argumento diegético ya se ha realizado una muy elemental semblanza de los personajes y de sus relaciones. Quizá convendría ampliarla en algún caso. El que ofrece mayor complejidad es, sin duda, el de Aníbal. Desde el final de la obra podemos ver que es un personaje perseguido por una sensación de culpa verdadera

(Andrea) que no se ha asumido. Oculta su personalidad y, sobre todo, su historia. Belén alude reiteradamente a esa personalidad misteriosa: nunca dice nada de sí mismo si no es estrictamente necesario y, entonces, de manera rápida. Su preocupación por los que sufren, del dictador y su enfermedad a los torturados (esto le ha salvado en el primer acto), su aparente serenidad y mansedumbre, las cualidades que le permiten sosegar las inquietudes de Araceli, son a lo largo de dos actos y medio sus rasgos relevantes, la personalidad que se ha construido. También convendría realizar una ampliación – aunque rápida- sobre Rómulo y Berta: el antagonista y su ayudante, unidos por una relación extraña. La personalidad de Rómulo tiene su base en su aspecto físico –bella bestia, dice Berta-, pero su intento de ser actor será fallido porque, como él mismo reconoce, es incapaz de actuar: de hecho huye porque no puede representar la escena de la violación en la película. Por otra parte, amante de Berta, se siente atraído por la inocencia de Araceli y siente la pulsión de alzarse en macho y poseerla. Berta es su mentor y su amante-amiga. Su atracción física tiene que ser espoleada por unas discusiones en las que la procacidad y las alusiones sexuales vayan subiendo de tono para provocar al macho. Y Berta, al dejar a Araceli encerrada con Rómulo, es muy consciente de lo que va a pasar y que ella ha sido la última en traicionarla De hecho, en el tercer acto la joven desenvuelta de los dos primeros se muestra completamente cambiada y la escena final será el detonante que la conduzca al estado alucinatorio en que la encontramos en el cuadro inicial.

Nuevamente nos coloca Andújar ante un problema ético: la culpa. Este sentimiento es la brújula que guía el comportamiento y acciones del personaje, pero es también el freno al verse reflejado en una situación paralela. En realidad, la culpa es algo que nos acompaña a lo largo de nuestra vida mientras no la redimimos. Aníbal ha intentado redimirla, pero ver su espejo le ha paralizado porque para dejarlo al

descubierto tiene que recordar lo ocurrido con Andrea. Y esa incapacidad para confesar será la que le conduzca en su desesperación a estrangular a Belén, pues su presencia será para siempre un espejo de su propia culpa.

2.3.5 *Al minuto. Pieza teatral en cuatro capítulos.*

Se trata de una obra relativamente extensa, 40 páginas en la edición de Jaén, de la que sólo Piedad Bolaños da noticia del título en 1987 sin que se hayan podido rastrear otras noticias anteriores a su publicación. En cuanto a su composición sólo podemos situarla después de 1973 por ser Lucas un fugitivo del golpe de estado del general Pinochet en Chile, esto es, se trata de una obra compuesta tras su regreso a España. No hay más datos objetivos ni se ha localizado bibliografía sobre la misma, por lo tanto debemos atenernos al texto *in puribus*.

Superficialmente observamos que el autor vuelve a utilizar la denominación *pieza* sin asignarla a un subgénero concreto y la divide en capítulos, usando de la libertad nominativa en los subgéneros dramáticos característica del siglo XX. Sin salir del ámbito de la literatura española podemos encontrarla desde Valle Inclán, pasando por Benavente para llegar a las manifestaciones actuales.

En el *dramatis personae* hallamos nueve personajes por orden de importancia sin contar algunos figurantes con o sin texto. Se indica el lugar y época de la acción: Madrid, al principio de la década de los setenta, pero en un elemento paratextual de esta edición añade una consideración de importancia para la materia poética:

«Se desarrolla en el Madrid de hoy, y coinciden, protagonísticamente, el último fotógrafo “al minuto” —puerta de entrada, por Alcalá, al Retiro—. Un fotógrafo exiliado que procede del Chile de Salvador Allende. Últimas escenas en el Cafetín de Móstoles» [242].

Convendría recordar aquí qué era un fotógrafo al minuto. Se trataba de profesionales que trabajaban ambulantes con una máquina de cajón mediante placas o clichés individualizados y que revelaban al instante aprovechando una cubeta *ad hoc* en el mismo trípode que sustentaba la cámara. Eran generalmente más baratos, carecían de local y su clientela solían ser gente pasajera. En los años cincuenta o sesenta aún podían encontrarse algunos en lugares estratégicos como el señalado. Eran, por así decirlo, el último recuerdo de cuando la fotografía era todavía una atracción de feria.

En un escenario representativo del paisaje madrileño hallamos a Claudio, el fotógrafo, que mantendrá un diálogo de sainete con Basilio, un barrendero, el cual al verle siempre leyendo supone que es persona de estudios. Claudio lo niega, es de familia pobre; sin embargo «desde niño leí a pasto: regalitos, ahorrillos. Arramblaba con las hojas de periódicos y revistas que los demás desperdician.» [203] en una obvia y poco velada alusión cervantina⁵⁴. Sigue un importante monólogo de Claudio en el que comenzaremos a construir su personalidad y la de su hija. Acuden los primeros clientes: un matrimonio con hijo impertinente. Simultáneamente aparecen Lucas y Amazona, que le esta dando instrucciones acerca de un trabajo. Lucas ronda a Claudio que lo interpela y Lucas le explica que es un reportero gráfico que viene refugiado, huido de Santiago de Chile. Hablan del oficio, pero Claudio se distrae al ver llegar a su hija, momento que Lucas aprovecha para sacarle por sorpresa unas fotos y luego se retira. En un segundo monólogo Claudio traza un retrato de su hija y de sí mismo, concluyendo que la foto de Lucas le hace sentirse un piojo⁵⁵. La hija, que se ha acercado, sorprende el final y está intrigada, pues le ha buscado otros trabajos y no consigue que abandone el oficio. Las fotos de Lucas han transtornado a Claudio y las preguntas de Fidela no consiguen que

⁵⁴ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, cap 9, p. 107. Barcelona, Instituto Cervantes - Crítica (Biblioteca Clásica, 50), 1998. Dirigida por Francisco Rico.

⁵⁵ Es interesante recordar que Nicasio en *Objetos hallados* se siente como una polilla.

su padre aclare sus emociones: «¿será que algo empañó la cristalera? Un fugitivo, igual que yo» [214].

El segundo capítulo nos traslada a la taberna “Móstoles”, verdadera tasca cochambrosa de lo que fue el Madrid castizo. Estamos en septiembre de 1975 según la acotación. Allí están reunidos los amigos de Claudio: Cirilo, Amadeo, Afrodisio y el tabernero, Ildefonso. Claudio ha desaparecido desde el repaso que le dieron ellos mismos —lo seguiremos con sus voces en *off* y la correspondiente gesticulación de los actores— con motivo del estreno de la película-reportaje de Lucas en la que Claudio abría el desfile de imágenes. Al acabar la evocación sonora, un monólogo de Ildefonso recuerda la historia de Claudio durante la guerra y la posguerra hasta convertirse en un Tancredo⁵⁶. Aquí se inicia un nuevo recurso teatral que va más allá de la farsa: aparece un don Tancredo que irá comentando lo que le parezca y que nunca será oído por los contertulios, sólo por Claudio.

Se inicia aquí una de las secuencias centrales de la trama. Entra Claudio sorprendiendo a todos. Tras un oscuro, se retiran los contertulios y quedan solos Ildefonso, Claudio y don Tancredo y Claudio se sincerará con su único amigo, Ildefonso. El tiempo que ha estado desaparecido ha meditado sobre sus actitudes y su disconformidad consigo mismo. Ildefonso le reprocha su silencio que ha afectado incluso a hija. Claudio le explica que durante este tiempo se ha ganado la vida dibujando retratos y le propone una demostración. En tanto siguen hablando Claudio dibuja. La amistad y ayuda de Ildefonso han sido su soporte moral durante toda su vida. Ildefonso comienza a recordar el episodio del colegio en el que Claudio trazó el retrato del maestro, escena que será comentada por don Tancredo que recuerda la frase capital

⁵⁶ Don Tancredo, personaje característico de los festejos taurinos de principios del siglo XX, cuya suerte consistía en quedarse inmóvil en medio de la plaza de modo que el toro no reparara en él ni lo embistiera. Tuvo fama en su momento esta suerte taurina y dio lugar a un ensayo de José Bergamín: *El arte de birlibirloque. La estatua de don Tancredo*, Barcelona-Madrid, Ed. Cruz del Sur (Renuevos de Cruz y Raya, 1), 1961, 134 pp.

de don Emilio, el maestro: «¿De verás me ves tan *infeliz*?» y el dolor de Claudio: «No pecaré más por alarde. Va herido» [227] Mientras, Claudio ha concluido el retrato y se lo enseña a Ildefonso. Este se asombra y afirma que los contertulios serían incapaces de entenderlo. Claudio le ha dado su propia verdad, la que no da a los otros que posan. Mientras Ildefonso entra para guardar el dibujo, Claudio y Tancredo en un diálogo contrapuesto, antilogía, examinan lo que ha sido la vida de Claudio durante un año y su modo de actuar, así como el casual inicio en este nuevo modo de ganarse la vida. El chileno despertó lo dormido que había en él. La llegada de su hija Fidela y la vuelta de Ildefonso interrumpe este diálogo. La hija lo abronca por no dar más noticias de sí que haber enviado unas postales con monótonas frases de compromiso.

El tercer capítulo se inicia de nuevo con un aire entre sainete y farsa como cada vez que aparecen los contertulios. El escenario será la entrada al salón de fiestas de un hotel *pluriestelar*. Los contertulios vienen a intentar un negocio con Lucas aprovechando el nombre de Claudio. La conversación mientras aguardan es propia de una farsa a partir del sainete. La aparición de Lucas, convertido en un próspero publicitario, concluye la espera. Atiende a los visitantes y se los quita de encima remitiéndolos a su secretaria. Lucas, una vez solo, se pregunta por Claudio, que aparece en ese instante y le propone una cita para hablar, sin negocios ni dinero por medio.

El capítulo cuarto nos vuelve a la taberna “Móstoles” esa misma noche. En escena Ildefonso, Fidela y Claudio. Fidela lo riñe sin contemplaciones, incluso le ha hecho un diagnóstico porque es psiquiatra. Él no lo acepta y afirma que, si renegó de muchas cosas y cerró los ojos, fue para poder trabajar y darle estudios. Ella intenta convencerle de que lleve una vida ordenada. Claudio no lo acepta, le dice estar esperando una visita y se despide de su hija, que marcha desmadejada. Llega Lucas y se inicia la secuencia final de la obra: la conversación entre ambos. Tancredo va

comentando las acciones y diálogos de los personajes. Lucas intenta pagar a Claudio –le debe su éxito-, pero este lo rechaza y le ofrece una caricatura. Sus lenguajes se han apartado con ventaja para Claudio. Según Ildefonso, Claudio se ha convertido en un Tancredo que camina. Y según don Tancredo se ha producido «Un traspase español, el sainete pijotero de los humildes. En ocasiones, de fanteche en el pedestal [...] O cuando se cansa [...] salta hacia el patio de cuadrillas y se lanza trocha a través» [239]. Lucas se despide con una oferta final: «Si me necesita, responderé» [240]. Ildefonso reprocha a Claudio su abuso de Fidela y de Lucas, mas éste se mantiene en sus trece: él es quien mantiene la memoria y no puede modificar lo que ocurrió. Siente el deber de caminar siempre, de no derrumbarse para concluir con una interrogación retórica sin respuesta ni propia ni ajena: «¿Qué enviado de Dios pintará la cara terrosa, toda ceniza, de Claudio Alminuto, cuando se dispongan a sepultar su carroña, por caridad?» [240]

Nuevamente nos encontramos ante una aparente farsa en la que el protagonista, en un momento determinado y azaroso, toma conciencia de sí mismo y parte hacia una vida nueva, desligada de lo que ha sido su vida contemplativa y mansa. No perderá la mansedumbre, pero adquirirá un sentido de sí propio y de la libertad que queda reflejado en su último parlamento. El tema quedaría, por tanto, centrado en la autenticidad y en la libertad para realizarla, sin excluir otros subtemas. Para ello, esta farsa nos mostrará la transformación de un personaje típico en el momento en que estos se acaban y su progresiva conversión en algo distinto de lo que todos esperaban o creían que era. Lo mismo le ocurre cuando dibuja “su” verdad, su capacidad de captar más allá de la simple superficie, de la que sólo se mencionan dos casos: el retrato del maestro y el de Ildefonso, ambos en su bondad. Los demás no lo entenderían.

Esta acción dramática se desarrolla en cuatro capítulos que podríamos denominar el despertar de la conciencia, la ausencia y la vuelta, el reencuentro y la

afirmación final de independencia. No obstante, esta división no corresponde, a mi parecer, con las secuencias de la acción porque en el capítulo –aceptemos el subtítulo– segundo hay dos partes claramente diferenciadas: una primera secuencia del retorno y el reencuentro con los contertulios; y la segunda, cuando a solas con Ildefonso y don Tancredo pasa revista a su fuga de la cotidianidad en que ha vegetado como un intento de recuperar su vida y su pasado donde los dejó. Esta secuencia es el núcleo de la acción dramática: en ella la necesidad de explicar su decisión a su confidente y amigo, quizá el único, nos irá planteando con las correspondientes apostillas de Don Tancredo la recuperación de su propia naturaleza, aquella que quedó suspendida tras el retrato de don Emilio, el maestro. Y mucho más tras los avatares de guerra y posguerra. Si el primer “capítulo” ha sido el detonante de la situación dramática con el encuentro con Lucas, esta secuencia a la que acabamos de referirnos supone el meollo temático de la acción, del proceso de transformación de Claudio, mientras que el “capítulo” tercero es eminentemente funcional y de transición porque justifica el reencuentro y la conversación final entre el protagonista y Lucas que nos conduce a un desenlace sin final.

El tiempo significado, el desarrollo temporal se extiende en un período de un año o algo más. La mayor *elipsis* temporal se produce entre la primera y segunda parte, entre las que transcurre un año como sabremos a través de los diálogos de los personajes. La elipsis temporal entre la segunda y la tercera es indeterminada, pero no podemos atribuirle una duración extensa ni presupone ningún elemento de progreso en el proceso dramático. Y entre la tercera y cuarta, la elipsis temporal es la que podemos encontrar en tantas obras cuando se concierta una cita y no hay sucesos determinantes por medio.

Los espacios dramáticos son tres: la entrada del Retiro donde tiene plantados sus reales Claudio, el fotógrafo al minuto; la taberna Móstoles, y el vestíbulo del hotel *pluriestrellado*. No ofrecen singularidades destacables ni significativas que modifiquen el desarrollo dramático.

Los personajes, aparte los figurantes o pequeños papeles de ambientación, presentan un mayor interés. En primer lugar, Claudio, el protagonista, que se ha ido creando una personalidad para ocultarse de los demás y de sí mismo: es un superviviente y no sólo como fotógrafo ambulante, sino como persona en un tiempo en el que fue difícil la supervivencia. En realidad, nadie sabe cómo o quién (en sentido existencial) es. Sólo Ildefonso barrunta algo de aquella procesión que va no por dentro, sino muy adentro. Claudio se ha situado en un emplazamiento vital en el que con su uniforme y buen talante pasa desapercibido, es un elemento más de la decoración en una sociedad que le fue hostil. La presencia de Lucas, sus fotos, la inclusión de estas en una película documental de éxito, la reacción de los miembros de la tertulia actúan como detonante para la voladura de aquel personaje típico y pintoresco, de sainete precisamente, que se había construido. Su viaje inciático, viviendo de su habilidad dibujística, será definitivo en la recuperación de sí mismo. Lucas, con sus fotos en busca de lo típico y la autenticidad, puede ser una proyección del propio Claudio; es más, es el compañero que le hubiera gustado llevar cuando reanude su vagar por el mundo. Ildefonso es también personaje de enjundia: es el dueño del “Móstoles”, el que conoce a Claudio desde niño y quien ha sido su confidente y amparo en las buenas y, sobre todo, en las malas. Su papel de confidente es indispensable para el progreso de la acción, tanto por su uso de la palabra como por ser el objeto del segundo dibujo “verdad” de Claudio y el intermediario de éste con su pequeño mundo circundante. Fidela, la hija, es una joven y brillante psiquiatra que paradójicamente no entiende en absoluto la

postura vital de su padre y siempre le propone su pase a una situación estable, de trabajador modesto y modoso dentro de los parámetros de una sociedad burguesa. La actitud rebelde de su padre ante las convenciones la desarbola argumentativa y afectivamente y la despedida es tristísima. Los contertulios de Claudio, Afrodisio y los otros, son como el coro de una zarzuela y no pasan de ser, deliberadamente, tipos típicos (valga la *derivatio*) que no ofrecen rasgos individuales destacables.

He dejado intencionadamente en último lugar a Don Tancredo. Este personaje, además de su origen en la cultura del espectáculo taurino de principios del siglo XX, tuvo su secuela en el lenguaje coloquial dando lugar a una palabra, (don)tancredismo, que se ha aplicado a diversas situaciones, tanto personales como políticas. Aunque de reciente incorporación al *Diccionario académico* –sin el don-, no podemos olvidar la obra de Bergamín *La estatua de Don Tancredo* para comprender su uso por Andújar⁵⁷. Aclarado este aspecto, voy a intentar dilucidar algo de lo que supone su presencia en la escena. En primer lugar es un personaje extradramático hasta cierto punto en cuanto que sólo se manifiesta como testigo de los hechos y los apostilla sin que nadie lo oiga sino Claudio (y no siempre). En segundo lugar, su aparición (en proyección o mediante actor en escena) produce un efecto distanciador que evitara pensar que estamos ante un sainete, a pesar de su aspecto grotesco. En tercer lugar, su presencia nos conduce a modos de teatro expresionista, sean esperpéticos o más brechtianos. En cuarto y último, se convierte en la voz de la conciencia profunda y antigua de Claudio, como cuando recuerda el episodio del maestro. Para llegar al punto final, en la última escena donde su apostilla completa lo dicho por Ildefonso, que es quien por primera vez [220]

⁵⁷ No es lugar de demorarnos, pero sí de recordar que José Bergamín tenía gran acogida en la “Librería de Arana”, estuviera donde estuviera ésta y que colaboró repetidas veces en *Las Españas*. V. Simón Otaola, *La librería de Arana*, México D. F., Aquelarre, 1952. No obstante, dada la dificultad de consultar esta edición, damos referencia de la 2^a: Madrid, Ediciones del imán, 1999, 370 pp. Prólogo de José de la Colina. Se añade un útil Índice onomástico. V. James Valender y Gustavo Rojo Leyva, *Las Españas. Historia de una revista del exilio (1946-1963)*, México D.F., El Colegio de México (Serie Literatura del Exilio Español, 5), 1999. En el índice onomástico de la revista hay 25 referencias a José Bergamín.

ha identificado a Claudio con Don Tancredo, al decir: «El en mí, yo en Claudio. Un trasvase español, el sainete pijotero de los humildes» [239]

Queda por examinar brevemente el texto B, las acotaciones, que en esta obra tienen como en casi todo el teatro de Andújar un importante papel. Son ese texto *indecible* que en autores de estas características condiciona su puesta en escena. Comencemos por las más aparentemente funcionales: las descripciones escénicas. Así, la acotación que abre la segunda parte:

«(Interior de taberna, en callejón cercano a la Puerta de Toledo. Establecimiento a la usanza del 900, angosto y precariamente iluminado. Los desconchones en las paredes resaltan aún más por un cartel taurino, que data de la rivalidad Belmonte-Joselito (y en que generaciones de moscas defecaron un puntillismo de huellas) y un pintoresco desplegado de recortes de escudos de las sonadas villas de las provincias novocastellanas. Tras el mostrador, Ildefonso, dueño y camarero, un setentón de carnación fofa y aspecto fatigado. Ocupan la única mesa, donde en el lugar honorario destaca una silla vacía, Cirilo, relojero –el típico encorvamiento dorsal del oficio–, Amadeo, larguirucho, encorbatado y casposo subagente en compraventa de terrenos, y Afrodisio, covachuelista municipal que al retirarse del trabajo adorna el cuello con un blanco pañuelo de seda que según él, lo matricula de castizo. Salvo ligeras diferencias, todos de la misma quinta. Atardecer de septiembre de 1975.)

Son también de notable importancia en este caso las acotaciones mediante las que se explicita la inserción de determinados procedimientos escénicos no descriptivos. En *Al minuto* debemos subrayar dos de ellos: las voces magnetofónicas como inserción básicamente auditiva, momentánea y evocadora, y la aparición de Don Tancredo, presente el resto de la obra. El primero, que afecta a dos páginas del texto en las que se reproduce el “recochineo” de los contertulios a propósito del documental y que es el detonante último de la marcha de Claudio, viene enmarcado por dos acotaciones en las

que a la indicación de lo que debe verse y oírse se añaden elementos claramente valorativos inusuales en las acotaciones que deberían ser impersonales y objetivas:

(Las siguientes escenas e intervenciones, a través de la mudez ventrílocua de los participantes y las frases que les correspondieron, emitidas en perspectiva tonal de bambalinas o de vetusto apuntador, en una grabación enronquecida. Los actores la secundan con gesticulación y ademanes pertinentes.) [218]

(La grabadora se atranca y renquea, atropella acentos, suscita un penoso silencio que coincide con el mutismo, agoreraamente perplejo de los intérpretes efectivos) [220]

En este caso podemos apreciar un procedimiento semejante al usado en *El sueño robado*, que Aguilera Malta denominó fonomímesis. Voz fuera de escena y gestualidad de los actores incluida la del aparato fonador.

El segundo procedimiento del que hablamos introduce un personaje que va a discurrir a lo largo de la representación con una función que ya hemos anticipado al hablar de él en el párrafo correspondiente:

(Una ráfaga de reflector se proyecta en el rincón que comunica con la pieza interior, tapada por una cortina mugrienta; rótulo, garabateado; de «Servicios». Allí, emerge el blancor de la figura espectral de un Tancredo, cuyos comentarios, en el transcurso de los próximos diálogos, no perciben Ildefonso y los contertulios.) [220]

Esta acotación , como se puede apreciar, es estrictamente funcional a pesar de algunos “deslices”. De carácter mas literario, sin dejar de tener su funcionalidad es la despedida de Fidela: «*(Dominada, secos y ardientes los ojos, Fidela restriega la cabeza en el pecho del padre, desmadejada. Inmediatamente sube las escaleras, deja un fugaz*

fleco de silueta) [237] así podríamos ir espigando otras, incluso técnicas en la que la selección del léxico no es anodina, como «*perorata memorizada*» [234].

En el uso del lenguaje hallaremos básicamente dos niveles que destacan: el del grupo de contertulios, con su casticismo de cartón-piedra (sirva la analogía), de herencia arnichesca; y el habla coloquial más usual y menos “florida” que utilizan en sus relaciones Ildefonso, Claudio, Fidela y Lucas.

Todos estos elementos descritos someramente contribuyen a crear por un lado un ambiente que es aquél en el que se ha visto obligado a sobrevivir Claudio, y por otro sus relaciones menos encapsuladas con las tres personas de su interés: su hija, Ildefonso y Lucas. Claudio partirá en busca de una segunda oportunidad a pesar de sus años, intentará **vivir** lo que dejó de vivir por mor de las circunstancias, ser él mismo.

3. TERCERA PARTE.

3.1. ALGUNAS CARACTERÍSTICAS DEL TEATRO DE MANUEL ANDÚJAR

Tras la revisión individualizada de las obras dramáticas de Manuel Andújar ha llegado el momento de intentar establecer algunos de los rasgos que permitan caracterizarlas, tanto desde el punto de vista genérico como de los procedimientos teatrales que se deducen del sucido análisis de las obras. No se pretende con ello ser exhaustivo, sino empezar a desbrozar el camino para estudios posteriores.

3.1.1 Título, género y estructura

Comencemos por examinar los títulos y su relación con el texto completo de la obra. Sólo en dos el protagonista aparece en el título: en una, con su nombre propio, *Maruja*; y en la otra por el cargo que desempeña, *El Director General*. Y son dos muy tempranas. Sólo en una aparece nombrado un personaje por su función, *Aquel visitante*, que es una especie de *deus ex machina* y tiene por tanto un papel destacado. Por su parte, en *Al minuto*, el título alude a la profesión en la que se desempeña el protagonista al inicio de la representación y al mismo tiempo recoge el nombre que adoptará para firmar sus dibujos, Claudio Alminuto [240]. En los demás casos, el título, que alude a un motivo vertebrador, se recoge en algún lugar significativo que lo resalta dando de este modo al espectador o al lector una señal de la importancia del momento. La expresión que conforma el título toma la forma de una frase oracional que aparece en el cierre el texto dialógico en tres de ellas: *Y después, ¡no grites!*, *Estamos en paz y Todo está previsto*⁵⁸; las dos primeras al inicio de la trayectoria teatral de Andújar y la otra más de veinte años después. En el resto, queda situada en el interior: unas veces es

⁵⁸ Sobre la datación de esta obra, ya se ha expuesto la información proporcionada por Piedad Bolaños y Rafael Conte respectivamente.

literal como *Objetos hallados* [141], otras sintetizan expresiones vertidas en el diálogo como *En la espalda una X* [28].

Procedamos ahora a examinar el molde formal externo que, siguiendo una costumbre establecida, viene indicado en el subtítulo. Cada una de las doce obras lleva el suyo y nos indica que estamos ante obras de muy diferentes características que no se atienen en su mayoría a los patrones más comunes -tragedia, drama y comedia- además de indicar las partes o unidades dramáticas externas que sólo en algunos casos conservan las tradicionales indicaciones de actos y su número, escenas (en las obras primeras), y cuadros. En realidad, usa denominaciones distintas según la consideración del tipo de obra que tiene presente el autor. Haciendo un breve balance vemos que hay tres “apuntes escénicos”, un “ensayo dramático”, un “coro teatral” y un “monólogo”, todos ellos en un solo acto; un “relato escénico”, en cuatro cuadros; un drama en una cuadro y tres actos; tres “piezas teatrales” de diversa extensión con particiones en “tiempos”, “capítulos” o en un acto, lo que da idea de la ambigüedad del término ya comentada; y un *auto sacramental de nuestro tiempo* en una especie de Prólogo y tres actos. Si ya de por sí alguna de las denominaciones anteriores son llamativas, esta es sorprendente: resulta singular escribir un *auto sacramental* en época contemporánea⁵⁹, como también es singular la extensión, superior a la de los *autos* del siglo XVII en un solo acto aunque a veces este acto algo más extenso que el de una comedia. Es, por lo tanto, un teatro de moldes variados que aprovecha las innovaciones en la forma externa introducidas por las diversas corrientes teatrales del siglo XX, sin repugnar términos como drama u otros análogos. Se trata de marbetes indicativos frecuentes en el modernismo y posmodernismo, que rompen con la terminología habitual y que en la literatura en lengua española no hallamos sólo en Valle Inclán sino en otros escritores

⁵⁹ No podemos olvidar, sin embargo, el de Miguel Hernández, *Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras* (1934), u otras obras análogas pero del ciclo navideño como *El cerezo y la palmera* de Gerardo Diego. Claro está que en ninguno de ellos la acción es en época actual.

como el también exiliado Jacinto Grau. Incluso resulta interesante la tipificación de *El sueño robado* como «Coro de mujeres» en esta época donde se ha banalizado el adjetivo “coral” para describir una obra literaria y cinematográfica, especialmente si es una comedia.

Quisiera detenerme brevemente en las denominadas “piezas”: *En la espalda una X*, *Aquel visitante*, *Al minuto*. En las tres hay un elemento común de carácter general que merece un cierto comentario. En primer lugar, tienen una aire farsesco que recuerda al esperpento, pero no sé si en todas ellas se llega a cumplir el modelo. Sí tienen en común con el esperpento un particular uso del lenguaje que, partiendo de un modelo, lo desnaturaliza. Así ocurre en la primera, donde el lenguaje del prosopopéyico Jorge resulta ridículo en su uso privado –está siempre representando un papel- contrapuesto al lenguaje imaginativo de su amigo Heliodoro Vesperal. En *Aquel visitante*, el lenguaje parte también de unos usos de los barrios periféricos populares para caracterizar a los personajes y, a través de esos usos paródicos e incluso risibles, provocar el choque brutal con una realidad menos “folklórica”. Y en *Al minuto* también nos presenta mediante personajes populares y su lenguaje, empezando por la expresión que le da título, un mundo que contrasta con el mundo interior del personaje y de este modo proponer un problema de autenticidad vital. No se atreve a denominarlas como esperpentos –ni creo que lo sean- aunque en ellas se note la huella de Valle: sea por el tono de farsa de la primera, sea por la manipulación del lenguaje popular para caracterizar los personajes y dar un tono desrealizador a cada uno de los que lo utilizan.

La estructura de las obras, según se acaba de indicar, es variable: desde piezas en una acto –incluso un monólogo escénico- a piezas de mayor extensión incluido un drama, *Todo está previsto*, en tres actos y un cuadro inicial que actúa a manera de prólogo con una funcionalidad que ya hemos intentado explicar. No es el único caso en

que utiliza un elemento introductor: Podemos señalar otras dos obras en las que este elemento adquiere diversa forma y diversa función y que se localizan una en su primer teatro y otra muy posterior. En *Estamos en paz* (1942) la representación se abre a telón caído con una voz en *off* que nos sitúa histórica, geográfica y socialmente en 1941. No es una acotación, sino que es un texto «decible» se debe oír «una voz, que sugiere la sensación angustiosa de la lejanía» [9]. *El Primer Juicio Final* se inicia también a telón caído y al Actor I pronuncia desde el proscenio un discurso en que advierte de las motivaciones y sentido de lo que se va a representar.

3.1.2 Los personajes

Los personajes son un componente fundamental de cualquier obra dramática, es más, sin personajes no hay obra dramática. Puede haberla incluso sin palabras para ser dichas, como en el *Acto sin palabras* de Samuel Beckett, pero no sin personajes. Por lo tanto, debemos fijar nuestra atención en ellos por ver si podemos establecer algunos elementos relevantes en su ejecución escénica. Los personajes habitualmente en el teatro tienen nombre y en el teatro de Andújar también, pero... En el teatro primero los personajes tienen su nombre salvo que su presencia sea exclusivamente funcional o representativa. Incluso del director general sabemos –así le llaman– que es José. El Paje de Maruja es un sobrenombre de un personaje individualizado. No así los falangistas que van numerados, pues únicamente tienen una función ejecutora. Conforme avanza la producción de Andújar y en razón del tipo de obra aparecerán otros nombres específicos, pero también aparecerán personajes más abstractos o genéricos, según el caso, como la Secretaria, la Figura (solo en retrato ausente y como personaje referido), o las vecinas Principal y Tercera; o bien en algún caso tiene un intención sugerente como Heliodoro (recuérdese su etimología griega, “regalo o don del sol”), de apellido

Vesperal, que llega al caer de la tarde y en el momento del ocaso político de su amigo Jorge. Por otra parte, al recorrer de nuevo las diversas nóminas o *dramatis personae* se aprecia que cada vez con mayor frecuencia los personajes son menos personajes y más unos vectores de ideas, hipótesis que debemos manejar con cautela al no disponer de una cronología más exacta de la composición de las obras.

Siguiendo este recorrido, observamos que varios de los que manifiestan una mayor fortaleza moral son mujeres: Maruja, Inés, Soledad; Ana en *Los aniversarios*; o Belén en *Todo está previsto*. Una segunda observación es el peso significativo que tienen en alguno de los procesos dramáticos personajes ausentes o de escasa presencia escénica. El más característico es el de la Vecina Primera de *Aquel visitante*, que se limita a pasar por escena y emitir un breve suspiro, pero que es el eje de la trama que se desarrolla ante nuestros ojos. No tan acusado es el caso de Elisa y Abel en *El sueño robado* que, aun siendo el eje de los deseos y frustraciones del coro, solamente aparecen evocados en las voces y gestualización de las mujeres presentes. En *Los Aniversarios* el poeta Peter Sturm únicamente aparece en escena en el segundo cuadro, y de espaldas, y su diálogo –crucial por otra parte para el sentido de la obra- será respuesta al interrogatorio del juez Leinecke. También sobre su personalidad recae el peso de la obra: su presencia escénica es limitada; no así su recuerdo.

Queda aún un tipo de personaje que también debemos considerar, el poeta o asimilado a él, el artista. Aparece en cuatro obras: *El Primer Juicio Final*, *Los aniversarios*, *Aquel visitante* y *Al minuto*. Baldomero, el poeta de *Aquel visitante*, vive en su “torre de marfil” –aunque se trate de una mísera vivienda- desde cuya ventana observa y, de vez en cuando, se mezcla con el común de la gente. En *Los aniversarios* o *Al minuto* la dedicación artística es objeto de la incomprendión e incluso del desprecio del arte por la mayoría de la gente, independientemente de su posición socioeconómica.

Si en *Los aniversarios*, exceptuando a la madre y la esposa, los únicos que verdaderamente intentan comprender son Leinecke y Stuffen, el profesor de Estética, en *Al minuto* Claudio se tiene que limitar a dibujos banales y sólo en dos casos se siente capaz de manifestar su verdad artística porque cree que será comprendido, aunque el daño causado la primera vez será una de las motivaciones de su retraimiento. En *El primer Juicio Final* el Poeta (sin nombre hasta el acto III) se manifiesta inicialmente dentro de una corriente de arte críptico, cuyas características de vanidad de grupo y clase son patentes; mientras que cuando su poesía abandona el cripticismo, será rechazado por sus propios colegas y aquí entraríamos en otra discusión.

3.1.3 El tiempo y el espacio

El proceso temporal puede contemplarse desde dos puntos de vista al menos. En primer lugar el tiempo interno o representado, esto es, el tiempo de la acción dramática. En este sentido no hay nada relevante que debamos subrayar, el manejo del tiempo es libre y se adapta a la concepción y trama de la obra, por ello tampoco sorprende que en algunas se cumplan en escena las famosas tres unidades y que, si se cumplen en esos casos, es por razones internas del planteamiento del texto, como ocurre por ejemplo en *El sueño robado* o *En la espalda una X*. Más frecuentes son las elipsis temporales, en algún caso de años. Las más extensas se producen en *Los aniversarios*, *Todo está previsto* y *Al minuto*. Las dos últimas según se nos informa en los diálogos son de un año aproximadamente, mientras que las elipsis temporales de *Los aniversarios* son más extensas: nueve, cuatro y dos años respectivamente. Y, por último, señalar la peculiar situación que se da en *El Primer Juicio Final*, donde en el segundo acto se señala con claridad que están fuera del tiempo, en la Nada, y sólo al final del acto Littmooth cobra conciencia de ello «Ha resucitado, en nosotros, el tiempo. No renunciamos a la

felicidad y al infortunio, al riesgo del sino» [51] en una suerte de vuelta a empezar que no es la repetición exacta de lo referido, sino que deja el final abierto pendiente ahora del libre albedrío de Littmooth.

El segundo punto de vista desde el que debemos contemplar el tiempo dramático es el tiempo externo o histórico en que se sitúa la acción. Por lo general, no ofrece dudas: no se trata de teatro histórico puesto que todas las obras menos una se sitúan en la época contemporánea. Si alguien puede tener esa sensación , será por no tener en cuenta que en el momento de su escritura se refería a hechos y situaciones que sí eran actuales, por ejemplo sus obras iniciales en torno a la guerra de España, que son de 1942 y en las que el tiempo histórico se sitúa entre 1939 y 1941. Consideración aparte merece el auto sacramental, en el que por una parte hay alusiones evidentes a la época actual como puede ser el enfrentamiento entre dos bloques (el Este y el Oeste; el capitalismo y el comunismo encarnados en Atten y Omsk), por otra los personajes sienten que se encuentran fuera del tiempo, o sea, en la *acronía*:

MIZARRA.- (*Melancólico*): Términos absurdos, inservibles. “Donde”, “espacio”, “tú”, “persona”, “ahora”, “tiempo”...

La palabra asume una densidad mágica y se prolonga en la atmósfera para que la capte Omsk [...]

OMSK.- [...] Según los datos directos de mi experiencia, que es una comprobación al alcance del grupo, la eternidad puede existir. [41]

Y poco después, hablando con Atten le confiará: «No hay principio ni fin, ni movimiento. Vivimos en la nada» [43]

El espacio es un componente de gran importancia en la literatura dramática por la propia naturaleza del género. La acción transcurre en un lugar determinado –el

representado en el escenario o espacio *patente*⁶⁰ (o visible)-, que a su vez suele tener un espacio adyacente, el *latente* (o contiguo), más amplio y en el que está inserto, el cual, a su vez, puede tener mayor o menor influencia en el desarrollo de la acción; y el espacio *ausente*, más lejano y referido verbalmente, que en el caso del teatro de Andújar son preferentemente anacrónicos y subjetivos, espacios lejanos tanto en su localización como en el tiempo. Este problema de la actualización de los espacios *latentes* y *ausentes* durante la representación se resolvía en el teatro clásico greco-latino mediante procedimientos como la *teicoscopía* o el relato del mensajero. A fines del siglo XVI en la escena española se solventaba, si lo permitía el lugar y los medios de la compañía, creando un escenario múltiple, como puede verse en alguna de las tragedias de Juan de la Cueva, por ejemplo.

El espacio *patente* en el teatro moderno puede convertirse en un espacio múltiple dividiendo el escenario en más de un espacio y atrayendo la atención del espectador a uno u otro mediante recursos lumínicos más o menos complejos. Esto es lo que ocurre en *Maruja*, donde las tres primeras escenas se plantean en un triple escenario en el que la luminotecnia va resaltando de modo sucesivo los espacios correspondientes: la casa de la tía, el local sindical o la casa de Casilda, la viuda. Este recurso del escenario dividido se da también en *Los aniversarios*, pero de forma mucho más compleja, como compleja es la obra. El primer y segundo cuadros transcurren en un triple escenario jugando con el lugar central donde vemos ya a la Anciana (la madre de Sturm) ya al propio poeta ocupándolo de modo distinto: La madre se desplaza de su lugar hacia el despacho del jerarca nazi o hacia la oficina del cónsul de México, mientras que en el segundo cuadro el poeta permanece siempre en el centro y de espaldas al público incluso durante el interrogatorio del juez Leinecke; y a su vez en el espacio o despacho

⁶⁰ Para esta terminología y conceptos, José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis (Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 24), 2007, cap. 4.

de éste se aparecerá y mantendrá con el juez un diálogo imaginario su maestro el decano Unsprung, creando así un posible cuarto espacio, imaginario incluso para el juez Leinecke. No se pueden pasar por alto los escenarios de *El Primer Juicio Final*, especialmente el del acto II, que es una terraza situada sobre el propio cielo -se ven debajo las estrellas por una abertura en el suelo- pero que, en el sentir de los personajes es la Nada y el No Tiempo. El resto de escenarios podríamos considerarlo normal; esto quiere decir que se adecúa a lo representado o significado sin presentar otros recursos escenográficos.

En general los espacios *latentes* son los que corresponden al desarrollo argumental y no ofrecen ningún rasgo sobresaliente ni influyen en el desarrollo dramático, sino que simplemente son elementos funcionales que complementan la acción escénica contribuyendo a crear la ambientación requerida. Sin embargo, conviene revisar tres casos donde los espacios latentes adquieren cierta importancia en el proceso dramático. En *Estamos en paz* hay una casa cercana, la de la Abuela, que es un desencadenante del conflicto dramático a partir de su confiscación por los vencedores. En *Aquel visitante* la zona de vías que se sugiere tanto por el fondo del escenario, como por los diálogos de los personajes es el lugar donde tiene lugar el hecho fundamental: la muerte por suicidio o accidente en las vías de la Vecina Primera. Y, por último, en *Todo está previsto*, los accidentes en la autopista inmediata, las calles en revuelta hacen ausentarse a Belén y a Aníbal, dejando a Araceli en situación de soledad ante Rómulo y Berta y dando ocasión a que se consume la violación. Sobre todo en este último caso los espacios adyacentes son un factor determinante en el conflicto, que conducirá a un final desastrado.

Podemos señalar también la existencia de espacios *ausentes* de carácter anacrónico y subjetivo en varias obras, incluso breves como *Y después, ¡no grites!*. No

obstante, en dos casos podemos apreciar que se trata de elementos importantes para la construcción dramática. En *El sueño robado* la evocación de las palabras de Abel y Elisa son el nudo del conflicto, pues Martina no puede haberlas oído y sin embargo forman parte del sueño de Soledad, que a su vez es el sueño de su deseo de libertad. Y en *Todo está previsto*, la evocación de Aníbal nos lleva a un barrio de Buenos Aires y su relación con Andrea, que es la causa de su paralizante sentimiento de culpa.

Aunque no siempre provoquen la creación de un nuevo espacio visible, tiene una evidente relación con este espacio ausente el uso el uso de *visiones*, *evocaciones* o el *relato de sueños*. El empleo de la visión es un recurso temprano en *Y después, ¡no grites!*, donde Manrique en su vigilia tendrá dos: la del Desconocido, que es un procedimiento de caracterización externa del personaje Manrique, al tiempo que una exhortación; y la del hijo, muerto en combate. En *Los aniversarios*, la meditación del juez Leinecke trae consigo la evocación del Decano Urnsprung que yace en su tumba y que se proyecta en la escena en un diálogo acerca de las leyes, sin olvidar que la Anciana del primer cuadro dice estar ya muerta. Ya se ha expuesto la importancia de la evocación de Andrea en *Todo está previsto*. De igual modo que se ha explicado la presencia y función evocadora del sonido en *El sueño robado* y en *Al minuto*. A estas evocaciones se debe añadir el relato de un sueño, hecha en dos tiempos: el sueño de Heliodoro Vespertal en *En la espalda una X*, que tiene un carácter evidente de sátira donde la actitud y comportamiento de los Ex y de sus consortes, así como de aquellos que han formado parte de sus subordinados ofrece unos tintes quevedescos innegables en su caricatura. Concluiremos con el sueño maravilloso de Nicasio en que al convertirse en un “objeto hallado” será objeto de atención incluso oficial.

Ligado con la construcción del espacio escénico está el uso del telón caído o de los oscuros. Este recurso puede aparecer al inicio, al final o, en el caso de los oscuros,

para marcar una transición en la obra. Cronológicamente el primer uso de telón caído se da en *Maruja* cuando tras su detención, a telón caído, oiremos los disparos de su ejecución inmediata. En este caso el telón caído refuerza la atrocidad del final, pero también puede sugerir que ni se deja ni se quiere dejar de saber qué está ocurriendo en España tras el triunfo de los sublevados. También en *Estamos en paz* el autor recurre al telón caído como procedimiento, pero esta vez al inicio: una voz en *off* antes de levantarse el telón nos pone en situación a través de la descripción sintética de lugar y ambiente del espacio latente –un pueblo manchego– y del tiempo en que se desarrollará la acción. En estos casos se trata de recursos del teatro épico, tono propio del argumento y tema que se trata en ambas obras.

Distinto es el caso del discurso del Actor I en *El Primer Juicio Final*, donde el personaje, que no volverá a aparecer, explica desde el proscenio y a telón caído que se trata de un espectáculo alegórico e informa del tema. Este texto es diferente en forma, función y presentación de los que acabamos de referir, puesto que transmite conceptos abstractos que no tienen nada que ver con la escenografía, la gestualidad o el tono de voz de los actores que intervendrán luego; es decir, con algo que se pueda plasmar en escena y, por tanto, con algo que pueda ser percibido por los sentidos. En realidad, es un prólogo en el que se nos explica cuál es el tema y preocupación de los autores, como se ha usado otras veces en obras dramáticas de carácter tan distinto como *Los intereses creados* de Jacinto Benavente.

3.1.4 El lenguaje

En nuestra tradición cultural la ficción dramática es eminentemente verbal, se sustenta en palabras escritas y, por lo tanto, se hace necesario realizar algunas observaciones acerca del uso de la palabra. En el texto dramático se observa la

presencia de dos tipos de lenguaje: el que se dice y el *indecible*, claramente diferenciados por su forma y función, conformando dos subtextos, el principal y el secundario, «que estamos en español casi todos de acuerdo en llamar simple, exacta y descriptivamente *diálogo* y *acotación*»⁶¹.

Acerca del primer subtexto, texto principal o llanamente diálogo me voy a limitar a consignar algunas brevísimas observaciones de carácter general, dejando el camino libre a aproximaciones posteriores (particulares o generales) dado que el análisis completo de los registros y procedimientos estilísticos requiere por sí mismo la realización de un nuevo trabajo como se puede apreciar tras leer el escrito inédito de Samuel Gordon: 34 folios para analizar únicamente el uso del lenguaje metafórico en *Aquel visitante*. Esta extensión y complejidad son un freno suficiente para no pretender agotar la materia en un planteamiento como el actual. No obstante, hay algunos rasgos que no pueden dejar de reseñarse.

El primero sería el nombre de los personajes, aunque en sentido estricto éste no pertenezca al diálogo, pero desde esa perspectiva creo que se trata de un planteamiento bizantino, porque no sólo se nos indica quien habla, sino que los otros personajes se dirigen a ellos por sus nombres, con lo que éstos quedan incluidos en el diálogo, salvo en algún caso específico como el de «Don Tancredo», figura simbólica que se refiere a la actitud de Claudio ante el mundo en el que se ve obligado a sobrevivir y cuya voz sólo oye el protagonista, además de alguna referencia de Ildefonso, que no lo ve y no lo oye, pero lo usa para referirse a la actitud de Claudio ante el mundo.

Se trata de nombres usuales independientemente de su mayor o menor frecuencia, que depende de épocas y modas. Así en las primeras obras hallamos José, Adelaida, Maruja, Casilda, Manrique o Inés y Sebastián, por ejemplo. Más interesante

⁶¹ José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta un texto teatral*, pp. 39 a 42. V. Bibliografía

resulta la selección de nombres en *El Primer Juicio Final*. En esta obra muchos de los nombres corresponden a personajes de origen extranjero y su uso no es sorprendente. Sin embargo, comienzan a aparecer designaciones menos usuales y sí más en relación con el cargo o su función dentro del texto dialogado: el Alcalde Mayor de Lima, el Mendigo, el Vagabundo, el Niño Terrible o el Poeta, por cuyo nombre, Laender, no se lo designa hasta el Acto III. En *Los aniversarios* los nombres son lógicamente alemanes; fijémonos en el nombre del poeta «Peter Sturm», nombre sorprendente en un judío, tanto por el nombre, el del primero de los Apóstoles, como especialmente en el apellido, Sturm, palabra alemana que se aprendía en el bachillerato al estudiar el movimiento literario alemán *Sturm und Drang*, origen del Romanticismo y cuyo significado viene a equivaler a tormenta (o tempestad) e impulso, nada más ajeno a su caracterización directa e indirecta a lo largo de la obra. En general, no ofrecen ninguna otra particularidad, salvo en *Aquel visitante*, donde ese *deus ex machina* que es el Visitante no recibe nombre, sino que se lo han de preguntar y en cada una de sus dos apariciones da uno distinto y pintoresco (Sebastián Caminero y Simón Dinamo). Los personajes femeninos son las Vecinas, más un adjetivo o numeral identificador. Dado el tono de la obra aparece algún otro nombre insólito como el del Doctor Severiano Providente, con un claro matiz farsesco al que acompaña casi al completo el conjunto de nombres de los personajes masculinos. Asimismo en *Al minuto* se produce un fenómeno semejante: cada nombre de por sí no causaría ningún efecto, pero la conjunción de siete nombres poco frecuentes distorsiona la visión desde el inicio en el *dramatis personae*.

Se aprecia también un elemento de carácter desrealizador en la denominación de cargos, instituciones, u otros elementos como pueden ser las enfermedades. Tomemos unos ejemplos de una obra paródica, *En la espalda una X*, donde hallamos las siguientes denominaciones: la Sociedad Internacional de Alicientes Temperamentales, la

Corporación de Ciencias Ecológicas, Jefe del Departamento de Poluciones Cacofónicas [22] o el virus psicopático en su traspase orgánico (*Psicum tremens*) [38]; ya aparecían instituciones de este calibre en *El Primer Juicio Final*, especialmente para referirse a los órganos de poder: Comité Energético Central, Puras Democracias Unidas, Dinámica de Medicinas Temperamentales, Consorcio de la Higiene Corporal, las Brigadas de Promoción Científica. Podríamos citar unos cuantos más, pero sería redundante, pues en todos los casos indican una visión satírica del poder político-administrativo⁶².

Los diálogos cumplen habitualmente con el “decoro”, esto es, hay una coherencia entre los usos lingüísticos y su adecuación al tema y tono de la obra. Sin embargo, en algunas obras sorprende una aparente inadecuación inicial. Se trata de aquellas en las que el uso del lenguaje por los personajes adquiere un tono paródico o esperpéntico para cumplir una finalidad satírica o ambiental. En el primer caso podríamos situar los diálogos de *En la espalda una X*, donde al hablar pomposo de Jorge se contraponen –ya lo hemos dicho anteriormente– las bromas y donaires de Lío; mientras que la utilización de un lenguaje sainetesco cumple una función ambiental al caracterizar a auténticos “tipos”. Andújar no usa este recurso exclusivamente en el teatro, sino también en la prosa narrativa. Por ejemplo, en el relato *Distancias*⁶³ hallamos este diálogo en la escena final:

«-Hombro con hombro, tú y yo.
-¡Valiente juerga!
-Con Artuella no cuentes más.
-Nos dio esquinazo.
-De pronto lo noté ágil, pimpante.

⁶² Se trata de un procedimiento que hemos podido detectar en Manuel Andújar al menos desde *El Primer Juicio Final* y que usó en otras obras dramáticas (*En la espalda una X*, por ejemplo) y narrativas como *Mágica fecha*. Sobre la novela citada, véase William M. Sherzer, *Manuel Andújar...*, cap. V, pp. 87 y ss.

⁶³ Manuel Andújar, *Distancias*, en Rafael Conte, *Narraciones de la España desterrada*, Barcelona, EDHASA (El puente literario), 1970, pp. 113-121. Recogido posteriormente en Manuel Andújar, *Cuentos completos*, Madrid, Alianza Editorial, (Alianza Tres, 235), Madrid, 1989, pp. 55-63..

-De salto torero esquivó un auto.
-Una sonrisa absurda, la suya.
-Apuesto a que lo declaran chiflado.
-De amarrar.
Una sima verbal los angustia.
-¿Paseamos?
-Aceptado. **Guardias de La verbena de la Paloma.**
-¡Qué ingenioso!

Cuentos completos, p. 63

Donde reproduce la situación de la escena de los serenos de esa pieza del género chico, cuando los serenos, una vez solos, deciden «demos otra vuelta a la manzana». Pero veamos unas muestras de *Al minuto*:

«BASILIO: ¡Tú! No vayas a sulfurarte, no es que tengas monos en la cara. El intríngulis, mecajis, es que uno piensa, cuando menos se lo esperaba. Sellao. Y con póliza. Como te enseñaron, de chaval, y a pescozones, a no meter la nariz en vidas ajenas, pues se aguantan las ganas» [202]

o algo después en boca del mismo protagonista:

«CLAUDIO. Muy señor mío: “usted perdone la intromisión” (¡caray, que no me despegó el unto de la zarzuela!). Es el caso... Suponía yo...» [207]

En este caso la zarzuela aludida es *Luisa Fernanda*, en el momento en que el barítono, zanja el dúo entre el tenor y la soprano (ahorro al lector el detalle del asunto). Sencillamente, reincide en el manejo de un cierto “casticismo” de sainete para convertirlo después en lo que sea oportuno para el desarrollo del argumento. Se trata de

un procedimiento que dio espectaculares resultados en la creación del esperpento en manos de Valle Inclán, pero Andújar –ya lo dijo⁶⁴– no pretendía parangonarse con él.

3. 2 LAS ACOTACIONES

El texto secundario o complementario, las acotaciones, adquieren en la obra de Andújar una gran importancia por los motivos que se exponen a continuación. Sin abandonar en ningún caso el lenguaje «necesariamente impersonal que excluye el uso de la primera (y segunda) persona»⁶⁵, las acotaciones que se incluyen en estas obras adquieren una desusada importancia: 1) por su número y extensión; 2) por su precisión que procura no dejar al azar cuanto elemento extraverbal considere significativo el autor; 3) por su enunciación claramente literaria perceptible en la selección del léxico, la adjetivación valorativa y la utilización de símiles, metáforas y otros recursos expresivos con una intensidad mayor de lo habitual, los cuales, sin abandonar esa tercera persona necesaria, transmiten las intenciones del autor tanto al lector común como a los lectores de primer nivel que son quienes hipotéticamente las pongan en escena.

Por todo ello se ha considerado más útil prescindir de clasificaciones excesivamente formalizadas y reducirlas a unos pocos grupos que nos permitan hacernos cargo del conjunto y de su valor. Son las que a continuación se exponen con los ejemplos pertinentes en cada caso.

A) Acotaciones técnicas. Estas son en general breves y describen movimientos escénicos, tonos o gestos de los personajes. Algunas están compuestas por una sola palabra, otras por un sintagma nominal más extenso o un gerundio y en algunos casos una o dos oraciones:

⁶⁴ En uno de los extractos de carta que reproduce Piedad Bolaños, en «Una aproximación semiológica a *Aquel visitante*» p. XIIIb. Ver bibliografía.

⁶⁵ José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, p. 42. V. Bibliografía

- *Desde el pasillo, en tanto camina hacia él, le contempla el poeta, con un ademán de extrañeza.*
- *(Dubitativo)*
- *(Riendo)*

El Primer Juicio Final, pp. 78 y 79

- *(Retrospectiva, su decepción)*
- *(Súbitamente, vuelca sus fichas)*

Al minuto, pp. 226 y 222

Y en algunos casos dentro de su funcionalidad se introduce algún elemento valorativo y pueden ser algo más extensas, como en esta instrucción técnica:

(La grabadora se atranca y renquea, atropella acentos, suscita un penoso silencio que coincide con el mutismo, agoreraamente perplejo, de los intérpretes efectivos).

Al minuto, p. 220

B) Acotaciones descriptivas: nombre que podemos dar a aquellas que tienen como finalidad describir los escenarios o los personajes cuando aparecen o alguna mutación de interés para la representación. Lógicamente las descripciones de los escenarios suelen ser las de mayor extensión y de gran precisión en el trazo (moldes del novelista doblado). Más breves las de los personajes en el momento de su aparición; sin embargo, deben contemplarse desde otro punto de vista si el personaje ha sufrido alguna transformación que se reflejará en su apariencia. Podríamos subdividirlas en dos grupos: las más “objetivas”, y otras en las que intervienen una mayor cantidad de elementos valorativos, esto es, más “subjetivas”; sin embargo, es muy difícil hallar una separación tan estricta, pues es fácil que se cuele algún elemento subjetivo, incluso en las más distanciadas. Aunque abundan, podemos ejemplificarlas en unos pocos textos para no ser excesivamente prolijos.

«Tercer piso, en un edificio de departamentos, en el centro, aún con ciertos vestigios bolivarianos, de la ciudad que, según todos los signos y manifestaciones, es suma movediza, chillona, de contrastes y mezclas.

Al fondo, como pupilas de la pared, cuyas cuarteaduras no consigue disimular el encalado reciente, dos anchas ventanas de bizarras rejas coloniales, con sendas mecedoras próximas que permiten divisar las vetustas edificaciones inmediatas y, más allá, el rascacielos que sirve de arranque y guía a las sierpes frenéticas de la autopista.

A la izquierda -del espectador -, puerta de entrada, con un hueco para el rellano imaginable. Dos aberturas en el muro de la derecha, con otras tantas mantas jaspeadas, de manufactura india, que rara vez agita el manso vientecillo del atardecer, descubre partes de la cocina, muy angosta y la pareja de camas en el dormitorio femenino.

Mobiliario improvisado, sin la menor unidad de estilo, entre ostentoso y pobretón. Junto al televisor y el refrigerador -modelos flamantes-, sillas de diversa procedencia, taburetes también de varios colores y orígenes, revistas gráficas hacinadas por los rincones, y en la repisa superior del armario, destinado a la vajilla, asimismo a la derecha del público, muñecos entrapajados: pastores y damiselas de la fabricación francesa más cursi, parecen elevar las miradas de vidrio a la foto, al tamaño de un cuadro para escaparate, de Rómulo, hermosa testa de animal con relativa expresión humana, que han colocado, presidencialmente, para que abarque la intersección de la pared frontal y el muro.

En colocación vertical, y muy cercana al proscenio, la mesa, ya cubierta con mantel de picos bordados y un florero atestado de arbustos autóctonos.

Empieza a oscurecer. Menguó, levemente, el calor diurno, concavidad de letargo y frenesí.

Todo está escrito, Acto I, , pp. 147 y 148

Sirva esta muestra de acotación descriptiva en la que podemos encontrar las características mencionadas. Aparece en el inicio del Acto I, es de gran extensión y de carácter eminentemente descriptivo, incluso con una gran precisión en los elementos que la componen. Por otro lado, junto a cierta objetividad en la descripción y enumeración de los componentes, éstos no se libran de una valoración subjetiva conseguida por medio de los procedimientos expresivos citados. Algunas muestras de la selección léxica podrían ser *vestigios*, *jaspeadas*, *manufactura*, *hacinadas*, *entrapajados*, *testa*, *atestado* e incluso otras de inmediata mención. En segundo lugar se debe considerar la adjetivación, y en ella dos aspectos: la aplicación de adjetivos inusuales, así como el uso intensivo del adjetivo explicativo preferentemente antepuesto: *vestigios bolivarianos*, *suma movediza*, *anchas ventanas*, *bizarras rejas coloniales*, *vetustas edificaciones inmediatas*, *mobiliario entre ostentoso y pobretón*, *hermosa testa*. Tanto la selección de léxico como la adjetivación ofrecen connotaciones de carácter negativo. Y queda por subrayar el uso de imágenes que llaman la atención sobre el valor de lo mentado: *Al fondo, como pupilas de la pared [...] dos anchas ventanas* (símil de inequívoca factura); *el rascacielos que sirve en arranque y guía a las sierpes frenéticas de la autopista* (metáfora según el mecanismo B de A); *pastores y damiselas [...] parecen elevar las miradas de vidrio* (nuevo símil por constucción atributiva); una animalización que cobrará valor en el transcurso de la obra: *Rómulo, hermosa testa de animal con relativa expresión humana*; o una metáfora apositiva sorprendente: *el calor diurno, concavidad de letargo y frenesí*, que al poner en relación sensaciones perceptivas distintas –tacto, calor; concavidad, vista- podríamos considerar también como una asociación sinestésica.

El tratamiento dado a un texto en principio exclusivamente funcional va más allá de lo sospechado y además de su precisión descriptivo-enumerativa ofrece también unos

elementos valorativos que deberían contribuir a la comprensión (por parte de quien quisiera levantar la obra en escena) del “ambiente” en que se va a desarrollar la acción. De modo semejante podríamos revisar otros textos descriptivos, de gran importancia en el desarrollo de las obras respectivas, como la acotación inicial del Acto II de *El Primer Juicio Final* [39], más objetiva que la que acabamos de ver, o la de *Estamos en paz* [11] y aún en la misma obra, el cambio operado en el salón donde «Han desalojado el vetusto espejo de óvalo y, substituyéndolo, campea, bufonesco y cruel, empingorotado y cínico, con alamares de general puntillero y untuosidad de bellaco, el palmito franquista» [27]. Cada una de estas acotaciones pertenece a un período diferente de producción y a obras con diferente temática y finalidad; por tanto, las podemos considerar un rasgo característico del teatro de Andújar sin que por el momento hagamos cábalas acerca de la fuente en que pudiera haber bebido o cuál pudiera ser su modelo.

Otro tanto ocurre con las acotaciones que se refieren a los personajes si aparecen en tiempos dramáticos diferentes y han sufrido alguna mutación en su actitud, destino, carácter o función. Veamos, por ejemplo, el personaje de Lucas en *Al minuto*. En la primera parte queda descrito así en la acotación:

... *La escolta Lucas, tipo de estatura menguada, flaco y diríase perniflejado: la corbata de colores chillones destaca en el grosor del terno raído. De la correa al hombro, cuelga un voluminoso estuche*). [205]

Es la imagen del refugiado recién llegado tras pasar por las comisarías de la dictadura chilena de Pinochet; sin embargo, en su reaparición en la parte tercera, tras el éxito de su documental, lo hallaremos convertido en un “yuppi” triunfador:

... *Entra Lucas, que los examina recelosamente. Aunque con estilo suelto y distintivo, de reportero gráfico en vía de cosmopolitismo, su indumentaria es la*

de un publicitario próspero. Chaquetón de cuero flamante y botonadura ostentosa, plastrón con alfiler de perla. Pródiga pero cuidada melena, una faja de terciopelo lo entalla, disimula la incipiente obesidad). [233]

No le ha bastado al autor dar los datos objetivos, sino que subraya con delección los cambios acaecidos en el personaje desde un punto de vista físico, **visible**. No tan notables, pero también apreciables son las acotaciones que corresponden al Poeta Laender en los actos I y III respectivamente en *El Primer Juicio Final*. En el Acto I se incluye en dos acotaciones, la primera en la entrada general de los personajes y la segunda, cuando comienza su monólogo.

(... El “poeta abstracto” (con un dibujo enrollado bajo el brazo): casaca deportiva, cara infantil y lampiña...) [22]

(Se despereza, quítase los zapatos de esquiador, despliega ostentosamente el dibujo de una figura retorcida, compuesta, en cada uno de sus órganos, por los elementos tradicionales de las “naturalezas muertas”).) [30]

Surge, por un lateral o de una embocadura del telón plegado, sin advertencia luminosa, el poeta. Crespa y alborotada cabellera de estopa, gruesas gafas, suéter deportivo de cuello vuelto y pipa de marino, que parece retrato del mentón.

Acto III, [70]

De su aspecto infantil inicial, ha pasado a presentar la imagen de un adulto, igualmente informal, pero sin manifestar en su aspecto y aire ninguna pose de aire aristocrático.

Podría haber añadido sin dificultad algunos ejemplos más de las acotaciones dedicadas a los personajes, sin transición o con ella, como en el caso de *El Director General* o detenerme en las acotaciones, tan significativas, de *Aquel visitante*, pero estas

ya fueron tratadas detenidamente en su momento por la profesora Bolaños⁶⁶, llegando en aquel trabajo a unas conclusiones que quisiera sumar a las que he expuesto: la importancia de la acotación como elemento coadyuvante en la comprensión dramtúrgica de la obra. Tras todo lo expuesto y en espera de trabajos más pormenorizados, quisiera añadir que las acotaciones en el teatro de Andújar no son un texto secundario de mera utilidad, sino que pretenden incidir en nuestra manera de ver –imaginar como teatro a falta de representación- e interpretar el drama, fábula, auto ... que se nos representa. Adquieren, especialmente las más extensas una semiautonomía que permite valorarlas por sí mismas sin perder de vista que son componentes de un texto mayor y apreciándolas en lo que puedan tener no sólo de dramático –orientación para la representación-, sino también en lo que sin duda tienen de literario.

3.3 CODA: CONSIDERACIONES FINALES

Ha llegado el momento de recapitular este examen sobre el *corpus* teatral de Manuel Andújar. Este presenta en su conjunto un denso talante ético formulado a través de argumentos y personajes, el mismo contenido ético que podemos rastrear en su obra narrativa más conocida y que en su momento espero poder mostrar en sus escritos – periodísticos mayoritariamente- anteriores al exilio. Esta actitud ética, combinada con la inquietud existencial y con su hondo meditar sobre la situación española y las causas del desastre del que le tocó ser testigo y palpar las consecuencias, es visible desde el momento de su primera novela conocida, *Partiendo de la angustia* (1944)⁶⁷ –novela con

⁶⁶ Piedad Bolaños, «Aproximación semiológica a *Aquel visitante*», especialmente en su segunda parte. Ver Bibliografía.

⁶⁷ Manuel Andújar, *Partiendo de la angustia y otras narraciones*, México D.F., Editorial Moncayo, 1944, 300 pp. Contiene además una novela corta, *La ilusión subversiva*, de tono alegórico y 17 cuentos de diverso carácter, incluso el paródico o alegórico.

«un planteamiento existencialista del mestizo mexicano»⁶⁸-, la cual apareció acompañada en el mismo volumen por varias narraciones más, agrupadas temáticamente y no todas recogidas en el volumen de *Cuentos Completos*⁶⁹(1989). Si bien es cierto que su novela se desplegó con mayor extensión en torno al tema de España, no lo es menos que en los cuentos hallamos una manifestación más variada de su preocupación por el ser humano, por su existencia ligada a los valores éticos⁷⁰. Como también la hallamos en dos de sus novelas últimas⁷¹, *La voz y la sangre* y *Mágica fecha* (1989) , hipotética llegada al año 2000 que hace pensar en el juego de la hipótesis de futuro de *El Primer Juicio Final*, escrito en 1958 y cuya acción ve referida a 1980. En ambas, además, el personaje tiene que enfrentarse al problema del libre albedrío, propio del ser humano consciente, en un mundo en el que la alienación personal está provocada por muy diversos factores, en el fondo político-sociales.

No obstante, no debemos sorprendernos por ello: desde muy temprano la crítica (Aguilera, Marra, Nora, Conte) ha señalado el profundo talante ético, del discurrir literario de Manuel Andújar. No es, por lo tanto, una audacia señalar el profundo carácter moral de su obra dramática; es más, si no lo halláramos, nos encontraríamos con una enorme inconsecuencia del autor consigo mismo. Y también con el recuerdo que guardo de él en la única oportunidad que tuve de tratarlo, aunque fuera breve y superficialmente, con motivo de unas conferencias impartidas en la Fundación Anthropos de Barcelona en 1986: una persona afable y al tiempo muy severa, intelectual y moralmente, en la consideración de los temas tratados y en las respuestas a

⁶⁸ William Sherzer, *Manuel Andújar. Reflexiones sobre la historia de España*, ver Bibliografía. Cap. II, pp. 25-32, especialmente pp. 27 y 29

⁶⁹ En esta compilación se recogen únicamente tres relatos breves dedicados a la Guerra de España, frente a los seis de *Partiendo de la Angustia*

⁷⁰ Puede verse a este respecto el libro de Gerardo Piña Rosales, *Narrativa breve de Manuel Andújar*, Valencia, Albatros (Hispanófila, 46), 1988, 138 pp.

⁷¹ Hay una tercera novela, *Un caballero de la barba azafranada*, Barcelona, Anthropos (Narrativa), 1992, 206 pp. Según W. Sherzer , op.cit., p. 34 , n. 2, el propio Andújar «la consideró la primera obra de sus segundos ochenta años».

las cuestiones planteadas en la sala y fuera de la misma. Pero será conveniente atender a su explicación de estas incursiones en otro género literario diferente al grueso de su obra: «Por anhelo de comunicación y manifestación que no encaja en los géneros adyacentes: la lírica estricta, las narración que requiere ambiente y ritmo holgados, el ensayo donde ha de primar y privar el pensamiento. Sospecho que a un escritor no haber abordado la cobertura y fondo teatrales podría revelarle una insuficiencia de sensibilidad, una especie de conformismo»⁷²

Nos hallamos con un problema semejante al que acontece en los cuentos y en su narrativa breve. En el teatro, lo mismo que en parte de los cuentos, se desentiende –es un decir- del proyecto central de su obra novelesca y, sin abandonar la problemática moral y existencial (que también hallamos en personajes novelescos como Lázaro o el heterónimo Andrés Nerja, personajes de *Lares y penares*), su temática y sus asuntos se diversifican y le permiten «el sueño de re-presentar (sinónimo de re-producir) en voces corporales, individualizables, para el lector concreto –presunto- o con destino a los fantasmagóricos espectadores, “dilemas” del ser humano y del entorno comunitario, en tiempo y espacio irrebasables. Cada vez me lo planteo de forma inconfundible, tipificadora, muy ligada a mis particulares procesos de percepción y conciencia». Lo puede decir –por usar la expresión tópica- más alto, pero no más claro: el planteamiento ético y el plateamientos existencial, indisolubles, son el motor de su teatro que, en otro proyecto literario diferente del plasmado en *Lares y Penares*, le permiten una mayor variedad temática y manifestarse fuera de su indagación sobre el tema de España y elevarse o desplazarse a otros medios sin olvidar que «todos los personajes son y están en el autor, descubren o encubren al autor, en constante simbiosis» [Bolaños, 1988, 156]. La consecuencia de esto que acabo de enunciar es fácilmente deducible: Si sus

⁷² Extractos de la carta que el autor dirigió a la profesora Piedad Bolaños Donoso: «El teatro de Manuel Andújar. Ensayo interpretativo», p. 153, v. Bibliografía.

planteamientos dramáticos están ligados a sus procesos de percepción y se plantea cada obra en sí misma, será difícil establecer unos caracteres generales que no estén ligados a sus motivaciones profundas; y, por tanto, las manifestaciones concretas, las obras presentarán formas variadas en argumentos y planteamientos dramáticos, independientemente de los procesos escénicos.

Un segundo aspecto que debemos considerar es la adscripción de Manuel Andújar al realismo narrativo. Ahora bien, si en un primer momento la lectura sugería un tratamiento realista de la materia novelesca, Rafael Conte en su prólogo a la trilogía *Vísperas* perfilaba con perspicacia las características de ese realismo:

«Pero este realismo de Manuel Andújar posee una vertiente poco acostumbrada en la narrativa española. Y es que está elaborado a través de la construcción de símbolos morales, personajes o anécdotas que, atravesando su propia significación real, se configuran como elementos de un juicio ético. Esta simbología utilizada por el escritor, al mismo tiempo, en modo alguno enmascara la realidad, sino que intenta penetrar en ella para descubrir su sentido final. Este dato, que a mi parecer no ha sido recogido por ninguno de los críticos que han estudiado al escritor, se observa con mayor claridad en otras de sus obras, en su teatro y en su poesía, y determina, de alguna manera, sus características expresivas».⁷³

Un realismo más en la ruta del Pérez Galdós de la segunda época, de *Torquemada* a *Nazarín* o las últimas series de *Episodios Nacionales*, sin olvidar su teatro, especialmente la *Electra*, cuyo estreno causó tanto revuelo y no sólo literario. Andújar tenía en quien mirarse⁷⁴.

⁷³ Rafael Conte, «El realismo simbólico de Manuel Andújar» en Manuel Andújar, *Vísperas. Trilogía*, Barcelona, Ed. Andorra (Bibl. Valira, 2), 1970. Prólogo por Rafael Conte. p. 12

⁷⁴ Críticos como Sherzer, Sanz Villanueva, Rodríguez Padrón han señalado otras influencias y modelos, como Jarnés, Gabriel Miró o Valle Inclán y el mismo Andújar señalaba en «Una versión fragmentaria de obra y vida», seguir el “surco labrado por Unamuno”.

Este simbolismo se expresa sobre todo mediante los personajes, especialmente los personajes principales. Podemos rastrear este simbolismo a lo largo de toda su producción dramática, desde *Maruja* hasta *Claudio Al minuto*. Ciertamente que en el primer caso se trata de un simbolismo más transparente: Maruja es el símbolo de la España ocupada y sometida que se enfrenta a su destino adverso e imparable de una manera consciente, como los héroes trágicos. El otro es más complejo: el héroe derrotado, por sí mismo y por la historia, en un momento determinado comienza a recobrar su conciencia y con ella la libertad y la autenticidad perdidas; se convierte de un Tancredo social en Claudio Alminuto dispuesto a no dejarse comprar como se ha dejado comprar Lucas. El simbolismo de los personajes comienza por los nombres. No tanto en su primer teatro, en el que por haber una mayor proximidad temporal y afectiva se utilizan nombres normales que podrían ser de cualquiera como José, Maruja, Inés o Sebastián y quedan los nombres o marbetes genéricos para personajes puramente funcionales o para los verdugos (Falangista Primero, Falangista Segundo, los Periodistas, del régimen por supuesto). En el resto de su teatro el uso y valor de los nombres variará con respecto al teatro inicial: los personajes tendrán sus nombres, pero en con cierta frecuencia aparecerán algunos que encarnan un tipo o desempeñan una función y serán denominados por el tipo o la función. Este procedimiento lo inaugura en *El Primer Juicio Final*, donde al lado de una serie de nombres propios, aparece algún personaje nombrado así, como la Secretaria, el Niño Terrible, el Alcalde Mayor de Lima o el Poeta. En el resto, dependerá del tono grave o farsesco la aplicación de unos nombres u otros. No puede establecerse una regla fija, pero sí una tendencia a utilizar una serie de nombres infrecuentes en aquellas obras en las que se refleja un mundo casticista y que ya indican el tono irónico inicial por acumulación. Por otra parte, siguiendo el orden cronológico de las obras podemos establecer una tendencia a que los

personajes sean cada vez menos personajes y más portadores o vectores de las ideas del poeta. Con esta conclusión no se aporta nada que no se hubiera dicho; Demetrio Aguilera-Malta en su prólogo de 1962 afirmaba: «la mayoría de los personajes están integrados con elementos de símbolo. Esto lo anotamos, sobre todo, en *El Primer Juicio Final*. Cada uno de los entes que integran la pieza está hecho como un arquetipo. Casi desprovistos de sangre, huesos y carne, semi-ingrávidos, son mentes que andan, vibración permanente de ideas y sentimientos que se contradicen [...] para llegar a una síntesis final»⁷⁵. No ocurre en todos los casos ni sabemos si es progresivo, para ello tendríamos que fijar fechas como la de *Todo está previsto*, donde los personajes son más «de carne y hueso». Finalizaremos este recorrido señalando las transformaciones “imposibles” de algunos personajes como la de la Secretaria no humana del Señor que en el acto III se transforma en Edith o las dos maneras de presentarse del Visitante. En realidad, son personajes que hasta cierto punto están fuera y por encima de la acción de los demás, como el Tancredo de *Al minuto*. Su papel es actuar de guía o despertar la conciencia de los personajes que sí están en el drama.

Además de que unos personajes dramáticos guíen a otros, también el autor puede intentar guiar al público. Lo hace en dos ocasiones de una manera clara: la voz en *off* a telón caído en *Estamos en paz* y el discurso pronunciado por el Actor I (también a telón caído) en *El Primer Juicio Final*. En ambos casos se consigue un efecto distanciador al tiempo que al espectador presunto se le dan unos indicios para la correcta recepción de la obra que va a presenciar. En *Todo está previsto* el cuadro inicial tiene más que ver con las consecuencias de la acción que se va a desarrollar ante los espectadores. Es un recurso más para llevarnos al terreno de las ideas.

⁷⁵ Demetrio Aguilera-Malta, «Prólogo», en Manuel Andújar, *El Primer Juicio Final*, ed. cit., p. 10.

La alegoría del auto sacramental nos transporta a un plano de acción metafísico y si bien no se llega a esta categoría en otras obras, sí cabe señalar la utilización de elementos en principio inmateriales para conducirnos o mostrarnos otros planos de la acción, o el recurso al personaje externo que va vertiendo sus apostillas. Estos procedimientos –visiones, ensueños, evocaciones, relatos de sueños- apartan al teatro de Andújar de cualquier concepción de teatro de carácter realista y nos conducen a un teatro de carácter simbólico propio de un planteamiento prioritario de dilemas morales o éticos. Estos recursos podemos seguirlos en todo el arco temporal de la obra dramática de nuestro autor, desde 1942 hasta las que se publican por primera vez en 1993: *Todo está previsto* y *Al minuto*.

Desde el trabajo de la profesora Bolaños en 1988 se ha aceptado que en el teatro de Andújar se pueden señalar dos épocas: las cuatro primeras obras de 1942 y el resto, muy posterior. El rasgo que ha permitido establecer esta división es eminentemente temático: el centro argumental de las cuatro primeras obras se sitúa en la Guerra de España y sus inmediatas consecuencias, mientras que en el resto de la obra los centros argumentales y temáticos se desplazan a otros tiempos (o no tiempos), lugares y conflictos. Básicamente es así y de este modo lo explicaba el autor: «Al principio es patente la primacía de la motivación y naturales escozores políticos, unida al desgarramiento que nuestra guerra civil-internacional supuso para mí, junto al exacerbado sentir de otros compañeros de infortunio [en este caso, aventuro la referencia a José Ramón Arana, a quien dedica expresamente el segundo de los volúmenes] Con los años prepondera –creo- una marcada evolución hacia modos y conflictos más de época, donde lo subjetivo, ajeno y propio, comparece»⁷⁶ Sin embargo, sería conveniente introducir sendas matizaciones. La primera sería que las referencias a

⁷⁶ Piedad Bolaños, «El teatro de Manuel Andújar... », p. 155. V. Bibliografía

su evento vital más importante se difuminan pero no desaparecen. El ingeniero Omsk fue comisario en la Guerra de España; en *El sueño robado* se aborda desde dos vías: Abel se exilió al perder la guerra y volvió al cabo de los años y las mujeres pertenecen - esto es importante en una población pequeña- al grupo social de quienes habían perdido la guerra y las jóvenes recuerdan cómo era la vida en el pueblo y cómo ellas, aún niñas, también ayudaban a los soldados; en *Los aniversarios* el cónsul de México está ocupado no sólo con los refugiados en general, sino especialmente con los españoles y los judíos, y el poema de Sturm que publica la prensa con motivo de su aniversario se refiere a dos ciudades destrozadas por la guerra provocada por el fascismo: Berlín y Madrid. También se alude a la Guerra de España en las dos obras que aparecieron por primera vez en 1993: Belén, la madre de Araceli en *Todo está previsto* es una refugiada española que tuvo una destacada actuación como agitadora en la España en guerra; y Claudio combatió en Madrid, estuvo en la cárcel y, como consecuencia, procuró pasar desapercibido hasta que en 1973 la presencia de Lucas lo despierta de su estado para buscar una nueva vida por él decidida. No podemos, por lo tanto, dar un tajo excesivamente rígido en la producción dramática de Andújar a partir del tema, sino que éste se modera y modula por otras vías.

La segunda matización es que tras su vuelta, en parte de su obra dramática, intentará reflejar algunos aspectos de la sociedad española de los setenta. No es el “tema de España” si por tal entendemos la Guerra Civil, sino la España de ese momento, sin alusiones ni referencias a lo que fue. Son tres títulos: *En la espalda una X*, sátira de la clase política que se fue formando durante la dictadura con toda su carga de ambiciones de poder; *Objetos hallados*, donosa burla de la ineficacia de la burocracia en la misma época; y *Aquel visitante*, donde ahonda más en la llaga del enfrentamiento de la persona individual con una sociedad, la española, que ofrece unas pobres perspectivas que

recuerdan en según qué aspectos a la comedia cinematográfica italiana de corte neorrealista con todas las frustraciones de la miseria en personajes patéticos. El tema de España no quedaba radicalmente excluido, sino desplazado como objeto central o desplazado a la actualidad de la vuelta a España del autor. Y será precisamente en estas obras donde aparecerá con mayor intensidad el uso de formas esperpénticas (en personajes y en lenguaje) y se usará la ironía para satirizar esa España que ha reencontrado. El tema de España sigue presente con mayor o menor intensidad, pero nunca se queda en el baúl de los recuerdos.

Una última consideración antes de concluir esta revisión de todo el teatro de Andújar. Francisco Ruiz Ramón lo diagnosticaba y lo etiquetaba de la siguiente manera: «El teatro de Andújar, de gran calidad y belleza literaria, pero –con excepción de *El sueño robado*- más cercano al relato dialogado y escenificado que a la construcción dinámica de la pieza teatral, es fundamentalmente un teatro de ideas, muy intelectual, de complejo simbolismo, de acción interior dialéctica, de personajes arquetípicos -«mentes que andan en vibración permanente de ideas y sentimientos que se contradicen...»⁷⁷ Quisiera señalar el uso de tres expresiones que en la retórica del crítico están cargadas de connotaciones negativas: «teatro de ideas», «muy intelectual», «complejo simbolismo». Estas etiquetas tan frecuentes en la crítica moderna creo que no son suficientemente meditadas, puesto que su aplicación tajante dejaría fuera de juego a dramaturgos como Ibsen, Dürrematt o parte del teatro de Camus o de Sartre, e incluso algunos posteriores. Dado que reconoce su belleza literaria, cabe pensar en que lo envía a esa especie de limbo que es el “teatro para leer” o “drama de libro”, denominación que

⁷⁷ Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español 2 . Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial (Libro de bolsillo, 339) 1971, p. 499. El párrafo permaneció inalterado en las ediciones en Cátedra: *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra , 1997,11^a ed., p. 438.

es más que discutible según Wolfgang. Kayser⁷⁸. Es posible e incluso probable que la falta de contraste escénico influyera –nunca sabremos cómo ni cuánto- en la producción dramática de Andújar, pero ello no le hizo cejar en sus intentos: «Cuando me decido a pisar el “tablado” satisfago tal necesidad, lo que me importa mucho más que la práctica de lo que llaman “carpintería teatral”: no sé manejar, ni ética ni estéticamente el martillo, pues me importan la palabra y su entramado literario. Pienso, sin alterarme y dado que tampoco quiero ni sé acceder a determinados y sofisticados medios, que estas obras *quizá* (quiniela del futuro) lleguen a representarse (así ocurrió con Valle Inclán, cualquier proporción, diferencia y respetos valorativos admitidos)...»⁷⁹ Palabras melancólicas y tercas que nos hacen pensar que estas etiquetas le eran previsibles, pero que dependían de modos y modas estéticos. Ciertamente su teatro, que se ha relacionado con influencias expresionistas -y yo diría que por su temática existencialistas en algunos casos- es un teatro en el que la palabra tiene un gran poder y en el que el intelectualismo es componente irrenunciable, como lo es en las dos corrientes citadas o en el teatro de ideas como el de Ibsen y todo el teatro que de él deriva. Estas corrientes están cargadas, además, de un acendrado simbolismo. Si unimos temática, simbolismo, lenguaje, obtendremos un teatro difícil, pero no un teatro sólo para leer; y a un teatro difícil en tiempos de televisión e internet no le es fácil el acceso a las tablas. Pero se trata de problemas externos a la composición del texto dramático que en este caso presentaría un segundo problema: su incardinación en un tiempo histórico que cuarenta o cincuenta años después probablemente lo aleje aún más de un público que en su mayoría valora la dificultad intelectual negativamente.

⁷⁸ W. Kayser, *Interpretación y análisis...*, p. 223. V. Bibliografía.

⁷⁹ P. Bolaños, «El teatro de Manuel Andújar...», art. cit., p. 155. Son, nuevamente, extractos de la reiteradamente citada carta de Manuel Andújar.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ABELLÁN, José L. (dir.), *El exilio español de 1939. IV Cultura y literatura*, Madrid, Taurus (Bibl. Política, 37), 197, 301 pp. SANZ VILLANUEVA, Santos, *La narrativa del exilio*; DOMÉNECH, Ricardo, *Aproximación al teatro del exilio*.
- ALONSO DE SANTOS, José Luis, *La escritura dramática*, Madrid, Castalia (Literatura y sociedad, 61), 1998.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis (Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 24), 2007
- GRACIA, Jordi y RÓDENAS, Domingo, *Historia de la literatura española, 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*, Madrid, Crítica, 2011
- KAYSER, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos (BRH, Tratados y monografías, 3), 1961.
- MARRA LÓPEZ, José R., *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*, Madrid, Guadarrama (Crítica y ensayo, 39), 1962, 539 pp.
- NORA, Eugenio G. de, *La novela española contemporánea III*, Madrid, Gredos (BRH, Estudios y ensayos, 41), 1973, 2^a ed.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio (dir.), *Historia de la literatura española e hispanoamericana 7*, Madrid, Ed. Orgaz, 1979
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B.y RODRÍGUEZ CÁCECERES, Milagros, *Manual de literatura española XIII. Posguerra: narradores*, Estella (Navarra), Cénlit, 2000, pp. 108-120.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español 2 . Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial (Libro de bolsillo, 339), 1971; *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra (Crítica y estudios literarios), 1997, 11^a ed.
- SANZ VILLANUEVA, Santos, *Historia de la literatura española 6.2. Literatura actual*, Barcelona, Ariel (Letras e ideas), 1985, 2^aed., pp. 190-192
- SANZ VILLANUEVA, Santos, *Historia y crítica de la literatura española VIII / 1. Primer suplemento*, Barcelona, Crítica (Páginas de Filología), 1999

SOLDEVILA DURANTE, Ignacio, *Historia de la novela española 1936-2000, I*, Madrid, Cátedra (Crítica y estudios literarios), 2001

VALBUENA PRAT, Ángel, *Historia de la literatura española III*, Barcelona, G. Gili, 1963, 7^a ed.; *Historia de la literatura española VI*, Barcelona, G. Gili, 1983, 9^a ed. ampliada y puesta al día por Antonio Prieto y Pilar Palomo, pp. 426-428.

YNDURÁIN, Domingo, *Historia y crítica de la literatura española VIII. Época contemporánea: 1939-1980*, Barcelona, Crítica (Páginas de Filología), 1981. Al cuidado de Francisco Rico.

OBRAS DE MANUEL ANDÚJAR

La obra dramática de Manuel Andújar ha quedado reseñada en detalle en 1.2, donde se establece el catálogo y las ediciones. Aquí se incluyen otras obras del autor consultadas para la ocasión.

ANDÚJAR, Manuel, *Grandes escritores aragoneses en la Narrativa Española del siglo XX*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1981

ANDÚJAR, Manuel, *Cristal herido*, Barcelona, Anthropos (Memoria rota, 3), 1985.
Prólogo de José Ramón Arana

ANDÚJAR, Manuel: Manuel Azaña, *La velada en Benicarló. Versión teatral de José A. Gabriel y Galán y José Luis Gómez*, Madrid, Espasa Calpe (Selecciones Austral, 81), 1981, 231 pp. Prólogo de ...

ANDÚJAR, Manuel, *Cuentos completos*, Madrid, Alianza (Alianza Tres, 235), 1989.

ANDÚJAR, Manuel, *Partiendo de la angustia y otras narraciones*, México D.F., Editorial Moncayo, 1944.

ANDÚJAR, Manuel: Andrés Nerja (pseudónimo), «Ramón J. Sender, *El rey y la reina*», [Reseña] en *Las Españas*, 13, (octubre, 1949), pp. 4 y 14.

ANDÚJAR, Manuel, *Mágica fecha*, Barcelona, Anthropos (Memoria rota, 21), 1989.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE EL AUTOR

Se incluye en este apartado la referida al teatro y alguna de la general. Se excluye deliberadamente la dedicada a obras o aspectos concretos como la narrativa.

- ANTHROPOS*, 72, *Manuel Andújar. La cultura como creación y como mestizaje*, Barcelona, 1987. Número monográfico
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, «Una aproximación semiológica a *Aquel visitante*» en *Anthropos* 72, pp. XI-XVI
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, «El teatro de Manuel Andújar. Ensayo interpretativo», en *Andalucía y América en el siglo XX. Actas de las VI Jornadas de Andalucía y América*, Sevilla, CSIC, 1988, pp. 149-169
- CONTE, Rafael, «El realismo simbólico de Manuel Andújar» en *Manuel Andújar, Vísperas. Trilogía*, Barcelona-Andorra la Vella, Editorial Andorra (Bibl. Valira, 2), Barcelona, 1970, p. 14.
- GORDON, Samuel, *Cuando la metáfora se disuelve en dramaturgia (Una aproximación al teatro de Manuel Andújar)*, Universidad Hebreo de Jerusalén, 1976. Texto mecanografiado. Ejemplar en el Instituto de Estudios Jiennenses
- OTAOLA, Simón, *La librería de Arana*, México D. F., Aquelarre, 1952; 2^a ed.: Madrid, Ediciones del imán, 1999. Prólogo de José de la Colina. Índice onomástico
- PIÑA ROSALES, Gerardo, *Narrativa breve de Manuel Andújar*, Valencia, Albatros (Hispanófila, 46), 1988.
- PULIDO TIRADO, Genara, *Compromiso histórico y teoría cultural en Manuel Andújar*, Córdoba, Fundación para el Desarrollo de los pueblos de Andalucía, 2005.
- RODRÍGUEZ RICHART, José «El teatro de Manuel Andújar: contribución a su estudio», *Revista de Literatura*, vol. 63, 126 (2001), pp. 493-502
- RODRÍGUEZ RICHART, José, «Sobre el teatro de Manuel Andújar», en Eugenio Pérez Alcalá y Carmelo Medina Casado (ed.) *Sesenta años después, Actas del I Congreso Internacional celebrado en Andújar del 29 de septiembre al 2 de octubre de 1999*, Jaén, Universidad de Jaén / GEXEL, 2002, tomo XI, pp. 315-321.
- SHERZER, William M., *Manuel Andújar. Reflexiones sobre la historia de España*, Valencia, Albatros (Hispanófila, 58), 1996
- VALENDER, James y ROJO LEYVA, Gustavo, *Las Españas. Historia de una revista del exilio (1946-1963)*, México, El Colegio de México (Literatura del Exilio Español, 5), 1999.

OTRA BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El Gran Teatro del Mundo*, Madrid, Alhambra (Clásicos), 1981, 199 pp. Edición, estudio y notas de Domingo Ynduráin
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Lo que va del hombre a Dios*, Zaragoza, Universidad de Navarra-Reichenberger (Autos Sacramentales completos de Calderón, 54), 2005. Edición crítica de María Luisa Lobato.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Autos sacramentales I*, Madrid, Espasa-Calpe (Clás. Cast., 69), 1957. Edición, prólogo y notas de Ángel Valbuena Prat.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Autos sacramentales II*, Madrid, Espasa-Calpe (Clás. Cast., 74), 1958. Edición, prólogo y notas de Ángel Valbuena Prat.
- PLATÓN, *La República*, Madrid, Alianza Editorial (Clásicos de Grecia y Roma), 2011, 605 pp. Introducción de Manuel Fernández-Galiano. Traducción de José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano.