

EL TEATRO DE MANUEL ANDUJAR. ENSAYO INTERPRETATIVO

por

PIEDAD BOLAÑOS DONOSO

A Manuel Andújar (La Carolina, 1913), desde hace ya bastantes años, se le viene reconociendo como uno de nuestros mejores y más genuinos narradores, y no pocos —pero tampoco demasiados— elogios han recaído en sus obras al llegar a manos de los críticos. Refería José López Martínez con motivo de la aparición de su libro *La franja luminosa*: «Escritor de obra copiosa y de intensas vivencias, en cada uno de sus libros ha ido dejándonos las huellas de su talento literario, de su fecundidad creadora, de su cabal conocimiento del idioma y del alma hispana». ¹ O este otro juicio de Rafael Gómez López-Egea aparecido con ocasión de una de sus mejores novelas, *Historias de una historia*: «Las obras de Manuel Andújar constituyen hoy un verdadero 'hecho literario', difícilmente soslayable a la hora de considerar la andadura de las letras españolas durante los últimos cuarenta años». ²

Pero también es cierto que nos encontramos con otra opinión, constante, al final o como cierre a las críticas, referidas a nuestro autor: «[Es uno de los mejores narradores actuales]; ello no se ha reflejado, sin embargo, en amplias monografías, laguna

1 J. López Martínez: Reseña a Manuel Andújar: *La franja luminosa*. Inventarios Provisionales Editores, Las Palmas de Gran Canarias, 1973, en «La Estafeta Literaria», núm. 539 (1974), pág. 1.698.

2 Rafael Gómez López-Egea: *Historias de una historia en la novelística de Manuel Andújar*, en «Arbor», núm. 364 (1976), pág. 109.

que ojalá pronto sea colmada, supuesta la personalidad e importancia intrínseca de su obra». ³

Cobra más actualidad, por haber pasado relativamente poco tiempo, el juicio aparecido en el diario *El País* de Rafael Conte: «Su larga obra es todavía parcialmente conocida, y no ha conseguido todavía el reconocimiento que sus méritos exigen. Este año [1985], uno de sus libros, *Cita de fantasmas*; es candidato al premio Nacional de Literatura; pero éste, según creo, es el primer reconocimiento incompleto que se le tributa». ⁴

Sean estas mal trazadas líneas, pero con doble latido de razones, mi más sincero reconocimiento a un hombre sencillo que encierra al escritor más barroco de nuestro tiempo.

Si tuviéramos que encuadrar geográficamente la obra de Andújar, tendríamos que remontarnos a algunos años atrás, cuando se intentó crear y hablar de un grupo denominado «Narraluces» en el que enmarcaríamos la figura de nuestro escritor, o al mismo Francisco Ayala, como los de mayor edad. Según recuentos efectuados, llegarían a un número de sesenta escritores, uniéndoles casi exclusivamente el hecho de haber nacido en tierras andaluzas y no tanto el que se refleje esta Andalucía en la obra realizada; todos —dice el Prof. Martínez Cachero—: «escriben brillante y hasta barrocamemente, complaciéndose en la hermosura de la palabra, atendiendo a su sonoridad, demorándose con gusto en los pasajes descriptivos, nunca hostiles al buen decir y resultando, como consecuencia, unos dignificadores de la prosa narrativa», ⁵ características que bien podrían ser adjudicadas al Sr. Andújar, como a tantos otros. ⁶

Como es sabido, nuestro autor marcha exiliado de España en 1939 y se instala en Veracruz (México), a la edad de 26 años.

³ Santos Sanz Villanueva: *La generación del medio siglo*, en Francisco Rico: *Historia y crítica de la literatura española. Epoca contemporánea, 1939-1980*. Barcelona, Ed. Crítica, 1981, pág. 345.

⁴ Rafael Conte: *Cuando empezaba Manuel Andújar*, en «El País», domingo 23 de junio de 1985, pág. 4/libros.

⁵ José María Martínez Cachero: *Historia de la novela española entre 1936 y 1975*. Madrid, Castalia, 1979, 2.ª ed., pág. 261.

⁶ Cfr. *Narradores andaluces* Ed. de Rafael de Cózar. Madrid, Ed. Legasa Literaria, 1981.

Por ello, Andújar pertenece más al grupo de escritores que hizo nacer su obra literaria en el exilio, donde tendrá, igualmente, tiempo suficiente para madurarla. Cuando regresa a España en 1967 contará en su haber como escritor, con once libros publicados en México, entre crónicas, relatos, teatro, novelas y ensayos. El número de obras después de su vuelta ha aumentado con creces, gracias a la recuperación o reedición de obras que no se podían fácilmente conseguir en España o bien por los títulos originales salidos de su pluma en los últimos años.⁷

Es, por tanto, Andújar un hombre que escribe en el exilio pero cuya producción literaria no es del 'exilio': «el exilio —escribe— nos da una oportunidad de perspectiva, de universalizar-

⁷ Los títulos más representativos son:

- *Saint Cyprien, plage. Campo de concentración*. México, 1942.
- *El Director General* (Teatro), 1942.
- *Maruja* (Teatro), 1942.
- *Estamos en paz* (Teatro), 1942.
- *Y después, ¡no grites!* (Teatro), 1942.
- *Partiendo de la angustia* (Relatos). México, 1944.
- *Cristal herido* (Novela). México, 1945.
- *Llanura* (Novela). México, 1947.
- *El vencido* (Novela). México, 1949.
- *La literatura catalana en el destierro* (Conferencia). México, 1949.
- *El Primer Juicio Final* (Teatro), 1958.
- *El destino de Lázaro* (Novela). México, 1959.
- *Los aniversarios* (Teatro). México, 1961.
- *El sueño robado* (Teatro). México, 1961.
- *La propia imagen* (Poemas). México, 1961.
- *Todo está previsto* (Teatro), 1963.
- *Campana y cadena* (Poemas). Alcalá de Henares, 1965.
- *La sombra del madero* (Novela corta). Alfaguara, Madrid, 1966.
- *Cartas son cartas* (Antología epistolar). México, 1968.
- *Objetos hallados* (Teatro), 197?
- *Al minuto* (Teatro), 197?
- *Los lugares vacíos* (Relatos). Madrid, 1971.
- *La franja luminosa* (Relatos), 1973.
- *Historias de una historia*. Madrid, 1973.
- *En la espalda una X* (Teatro). Palma de Mallorca, 1973.
- *Aquel visitante* (Teatro). Palma de Mallorca, 1974.
- *Secretos augurios* (Relatos), 1981.
- *Grandes escritores aragoneses en la narrativa española del Siglo XX; Jarnés, Sénler, Arana* (Ensayo), 1981.
- *Andalucía e hispanoamérica: crisol de mestizaje* (Ensayo), 1983 ?
- *La voz y la sangre* (Novela), 1984.
- *Cita de fantasmas*, 1984.
- *Fechas de un retorno* (Poesía), ¿?
- *Signos de admiración* (Colección de ensayos), 1986.

nos»,⁸ de lo que podemos deducir que es nuestro hombre un «escritor moral, un hombre preocupado por el comportamiento propio y de los demás»,⁹ en cualquier lugar geográfico que se encuentre.

Su temática es amplia, universal, trágica como la vida misma y compleja como el existir de todo ser humano. En definitiva: podríamos decir que gusta plasmar en sus libros la REALIDAD. En palabras de Buero Vallejo sería: «Toda la realidad es simbólica, es decir, significativa. No hay literatura válida si ésta no explora el carácter simbólico de lo real»,¹⁰ con lo que habremos llegado al eje de nuestro tema.

Resulta difícil deslindar la dramaturgia de Manuel Andújar —objetivo de estas líneas— de sus obras narrativas. Al igual que se preguntaba Pedro Salinas si «puede hablarse realmente en Federico García Lorca de poeta dramático y poeta lírico como de entidades distintas», para responder «...[que] cabe distinguir entre sus obras dramáticas y sus obras líricas; pero a través de todas ellas se impone la impresión de unidad absoluta de su poesía, en cuanto a concepción de la vida y modo de transcribirla artísticamente»,¹¹ en el caso de Manuel Andújar nos ocurre algo semejante ya que, tanto en su producción narrativa como en sus piezas teatrales, circula con intensidades y plenitudes distintas de realización el mismo empuje de animación, de entera unidad humana. Ya nos lo advirtió Rafael Gómez: «No es posible separar, como realidades distintas, su producción narrativa de otras piezas teatrales y poéticas. Se trata del mismo impulso expresado en la forma oportuna más adecuada y precisa a los sentimientos que bullen en el alma del escritor, obligándole a comunicar sus impresiones».¹²

El recurrir a uno u otro género —en este caso concreto al teatro— es debido a que el autor necesita unos cauces artísticos

8 M. Andújar: *Cartas son cartas*. Finisterre, México, 1968, pág. 54.

9 M. Andújar: *Los lugares vacíos*. Madrid, Ed. Helios, 1971 [Prólogo de Emilio Salcedo], pág. 9.

10 Amando C. Isasi Angulo: *Diálogos del teatro español de la posguerra*. Madrid, Ayuso, 1973, págs. 73-74.

11 P. Salinas: *Dramatismo y teatro de Federico García Lorca*, en «Literatura española siglo XX». Madrid, Alianza, 1972, pág. 192.

12 R. Gómez López-Egea: *Historias de una historia...* Art. cit., pág. 104.

más complejos, suficientemente capaces de recoger y comunicar la fatalidad dramática del vivir terrenal. El propio Andújar nos confiesa por qué se inclinó al género dramático: «Por anhelo de comunicación y manifestación que no encaja en los géneros adyacentes: la lírica estricta, la 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. No me refiero a los genios, claro, que se permiten el lujo de magnificar una sola vía». ¹³ Es, pues, Andújar «un dramaturgo por extensión. Su obra dramática —comenta Samuel Gordon—, su irrupción en el género teatral, constituye una prolongación de inquietudes y búsqueda de medios expresivos, conceptuales y literarios, que desarrolla *in extenso* en otros géneros literarios —particularmente el narrativo— y en distintas esferas intelectuales». ¹⁴

Debemos ser conscientes —antes de seguir adelante— que el teatro español contemporáneo es un teatro 'invisible' dentro del panorama del teatro occidental europeo, del que tendríamos que hacer una excepción con el teatro de Lorca para que se confirme la regla. Las razones o causas son varias y complejas, según es propio de toda realidad histórica, y mucho más obscura y compleja es esa realidad si hemos de hablar de un hombre que escribe en el exilio, como sucede en el caso de Andújar. Si los que quedaron estuvieron sometidos al riguroso control de la censura estatal, ¿qué peor censura se puede aplicar a este grupo de exiliados que el más abominable olvido? Olvido —o marginación— plasmado en las escasas representaciones que se han realizado de sus obras ¹⁵ o en la actitud de los críticos literarios que no conocen la produc-

13 Este juicio del Sr. Andújar —y todos los que a continuación expreso— pertenecen a una carta que el propio autor me remitió el 6 de febrero de 1986.

14 S. Gordon: *Cuando la metáfora se disuelve en dramaturgia* (Una aproximación al teatro de Manuel Andújar)» [Trabajo inédito]. Universidad hebrea de Jerusalén. Julio, 1976, pág. 34. [He podido consultarlo gracias a la amabilidad del Sr. Andújar que me proporcionó unas fotocopias del trabajo].

15 Dice Ricardo Domenech que «Nota común es, por ejemplo, el que este teatro de los autores exiliados apenas se representa, salvo alguna excepción aislada», en: *Aproximación al teatro del exilio*, en «*El exilio español de 1939*». Madrid, Taurus, 1976, pág. 245.

ción dramática de estos exiliados por su ausencia de las rotativas españolas.¹⁶ Además, los problemas de creación en el exilio fueron más acuciantes. En efecto, ¿cómo escribir en el exilio?, ¿con qué lenguaje?, ¿para quién?... Debemos ir tirando del hilo para deshacer la madeja. Responde Ruiz Ramón de forma general: «El escribir teatro —ese teatro— se convirtió para los nuevos dramaturgos en una agobiante y angustiosa operación en el vacío. Cada una de sus obras escritas no llegó a cumplir su función ni su destino propios: ser representadas para unos públicos, con el consiguiente juego dialéctico de interrelaciones entre autor - actor - espectador - espectáculo. De sobra es sabido que la ausencia de comunicación normal entre el autor y la sociedad causa graves perjuicios, tanto a ésta como a aquél y, en consecuencia, al fenómeno teatral mismo en general, y a las diversas dramaturgias en particular. Privados los autores de la doble confrontación con el público y con la realización escénica de su obra, término necesario de su labor, quedó ésta en estado de permanente provisionalidad, y su autor en autor social y profesionalmente a medias, siempre incompleto, imposibilitado de llegar a conocer si su trabajo era *viable en términos teatrales, eficaz en términos estéticos y necesario en términos históricos*».¹⁷

Será misión nuestra responder —en lo posible— si fue válido lo realizado por M. Andújar y si el hecho de esa «no representación» aplaza indefinidamente el acto de comunicación, fin primordial de toda pieza teatral. ¿Ha sido marcada, de alguna forma, la producción dramática de Manuel Andújar por esa falta de

16 Son muy escasas las obras dedicadas al estudio de nuestro teatro contemporáneo y menos aún las que se especializan en el estudio del teatro del exilio. Por ejemplo, el mismo R. Domenech, en el libro anteriormente citado, págs. 240-241, lo ensalza como novelista, lo recuerda como autor teatral «...que aborda el teatro», pero no aparece ninguna crítica a esta última producción. Francisco Ruiz Ramón, en su libro *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1977, 3.ª Ed., le dedica las siguientes frases: «El teatro de Andújar, de gran calidad y belleza literarias, 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...»—. Su lenguaje tiene una pureza, una precisión y un ritmo clásicos», pág. 438.

17 *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*. Madrid, Fundación Juan March / Cátedra, 1978, pág. 139.

viabilidad de comunicación efectiva y eficaz que ofrece la puesta en escena? Será una cuestión imposible de responder cuando casi toda su producción teatral ha nacido bajo el mismo signo, lo que no implica que el autor no sienta ese vacío de ánimo que le produce la no representación, aunque no pierde nunca la esperanza, tal como se desprende de su propia confesión: «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 [el subrayado es del propio autor] (quiniela del futuro) lleguen a representarse (así ocurrió con Valle-Inclán, cualquier proporción, diferencia y respetos valorativos admitidos) entrado el segundo milenio, yo físicamente fugitivo. Tal suerte es el hipotético caso de legar unas briznas de memoria».

La dramaturgia de nuestro autor —entendiendo por tal ese sistema de construcción de la obra dramática, donde fondo y forma son inseparables, objetivado en un contexto histórico de donde recibe y a donde revierte su estatuto funcional—, se podría clasificar en dos núcleos o etapas, predominando en el primero de ellos el valor histórico y en el segundo el valor estético: «Al principio —me dice D. Manuel— 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. Con los años prepondera —creo— una marcada evolución hacia modos y conflictos más de época, donde lo subjetivo, ajeno y propio, comparece». Aunque de ningún modo podríamos disociar lo uno de lo otro ya que todas las piezas participan de «factores sociopolíticos, con el intento de interpretar estos tiempos ácidos, existenciales y, antes que nada, vitales, lo mío. Si me apuran, lo digo sesgadamente sonrojado, me arrastraría un punzar en la trascendencia».

Así, el primer grupo estaría formado por cuatro piezas breves, todas escritas en 1942 y, por tanto, en el exilio: *El Director General*, *Maruja*, *Estamos en paz*, y *Y después, ¡no grites!* Al se-

gundo grupo pertenecen obras concebidas fuera y dentro de España: *El Primer Juicio Final* (1958),¹⁸ *Los Aniversarios* y *El sueño robado* (escritas antes de 1962) y *Todo está previsto* (1963). Una vez instalado en España compondrá el entremés *Objetos hallados*, la pieza *Al minuto*, y sus dos obras recientemente publicadas en España: *En la espalda, una X* (1973) y *Aquel visitante* (1974).¹⁹

Como se podrá comprobar, se da una diversidad temática como nota caracterizadora, por el momento, de su teatro —como el propio ser—, obras que son para él «—y no calderonianamente— 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 manera inconfundible, tipificadora, muy ligada a mis particulares procesos de percepción y conciencia».

¿Será factible al crítico adentrarse en estas criaturas y rumiar en esos «dilemas» existenciales cuando sabemos que «todos los personajes son y están en el autor, descubren o encubren al autor, en constante simbiosis»? En verdad que se nos pone difícil y llena de responsabilidad la labor crítica cuando un personaje de su obra *El Primer Juicio Final* —el poeta— nos advierte de esa imposibilidad, casi metafísica, de poder enjuiciar *el arte*:

« ¡Ah, si la gente común entendiera mis metáforas dudaría de su calidad estética, de su sustancial e intangible pureza lírica! La musicalidad y el sentimiento, eliminados. Subordino lo congruente al hábito huidizo de lo cósmico. Hemos corregido las leyes biológicas, somos unos niños con pujos de dioses. Los ensayistas de todos los países estudian con ahinco lo que digo

18 Esta obra, en unión a *Los Aniversarios* y *El sueño robado*, fue publicada en México, Colección Los Presentes, Ed. de Andrea, 1962; en una nota que precede a la obra, podemos leer: «se publica tal y como lo escribí a fines de 1958, sin las enmiendas que en posteriores circunstancias externas quizá hubieran podido aconsejar».

19 *Papeles de Son Armadans*. Año XVII, tomo LXVIII, núm. CCII, enero de 1973 y año XIX, tomo LXXV, núm. CCXXIV-V, noviembre-diciembre de 1974, respectivamente.

y lo que no digo, lo que he podido pensar y lo que no he podido ver. Les proporciono un rico material de hipótesis, del que extraen las consecuencias y versiones más dispares. Y si no me encuentran motivaciones esotéricas se consideran, pobrecitos, ineptos y obtusos. ¡Me divierten sus perplejidades! Silencio... Tanto ellos como yo debemos coincidir en el «secreto» metafísico de las ideas, en las palpitaciones recónditas del lenguaje, que a los simples se oculta. Felizmente hemos llegado al punto en que la poesía se traiciona si es susceptible de rápida y gozosa interpretación, si abandona su condición de enigma incommunicable y árido, que nos destina a no «reproducirnos». ²⁰

Extensa es la cita pero —en mi opinión— clave para cualquier intento de crítica de la obra del Sr. Andújar. ¿Quiere comunicarnos, a través de estas palabras, que desautoriza la labor del crítico por su incapacidad de llegar a los últimos recodos del alma humana del autor? ¿Extraeremos consecuencias y juicios muy dispares a lo que el autor quiso decirnos? Para salir de esta incertidumbre me encuentro obligada a recurrir —al mismo tiempo que me sirve de impulso— a unas palabras de Umberto Eco en donde expone la problemática de la interpretación de textos literarios. Comenta cómo son varias las vías de interpretación posible y tras analizar cada una de ellas —que no nos interesan aquí— llega a la variante de una versión que llama «radical» —la más válida, según mi opinión— capaz de no hacernos dudar sobre la buena interpretación de un texto literario: «es la que dice que cada interpretación es un feliz «malentendido». Como metáfora, la idea de malentendido sólo quiere decir que cada interpretación es el resultado de una lucha entre lo que el lenguaje podría decir y lo que nuestra lectura le hace decir». ²¹ Partiendo de este presupuesto teórico, creo que estamos en condiciones de acercarnos a la obra dramática de M. Andújar.

²⁰ M. Andújar: *El primer Juicio Final*. Ed. cit., pág. 30.

²¹ Publicado en el periódico «Diario 16» (Andalucía), 1 de febrero de 1986, Sección «Opinión», pág. 3.

En el primer grupo (*El Director General, Maruja, Estamos en paz, y Y después, ¡no grites!*) —al que calificaríamos como obras «realistas»— el autor no desvirtúa el mensaje y su eficacia, por su forma de transmisión teatral. Todo lo contrario. Ha elegido la opción lúcida ante el problema de la efectividad real de la comunicación dramática. El tema —común a todas ellas— es la guerra civil española, causa de su extrañamiento, y sus consecuencias. Nuestro autor, aún muy próximo a los acontecimientos narrados, sabe que si objetivamente es importante lo presenciado, subjetivamente lo ha vivido como actor y es el momento de su justificación ante la HISTORIA.

La tensión dramática viene desencadenada por la presencia de dos ideologías opuestas entre sus personajes. Una, partidaria de los acontecimientos políticos franquista, la otra, rebelde a los acontecimientos y perdedora en sus empresas, como fiel reflejo del realismo documental que encierra cada una de estas piezas, y que convertirá cada escenario en un gran fresco histórico. Si las situaciones son propias e individuales de cada personaje, no por ello podemos descartar la idea de colectividad histórica que puede simbolizar cada uno de los mismos.

En *Estamos en paz*, publicada en 1942,²² la acción se sitúa en «un pueblo perdido de la llanura central de España», en octubre de 1941 (5 actos o escenas). Nuestros protagonistas, Sebastián e Inés, son prototipos de una sociedad pisoteada por los acontecimientos, aunque con una salvedad: Sebastián será el «listillo» que, frío y calculador, pretende hacer carrera, cueste lo que cueste. Ella, Inés, mujer sometida al yugo del hombre y de la sociedad, que, si no hubiera sido porque tenía: «la madre enferma, tierras colindantes, los consejos, el cura...», no se hubiera casado nunca con Sebastián. Ahora sufre su soledad, el desprecio del hombre que no ama ... por lo que cada día se va «salando» más y más. El recuerdo de lo sucedido en la guerra nos viene dado por boca de Carmelita, sobrina de Sebastián, a la que Inés pretende retener para que llene su vida.

Cuadros realistas de esta categoría no pudieron describir nun-

22 Ediciones «Cuadernos del Destierro». México, 1942.

ca los no exiliados y mucho menos expresar afirmaciones tan tajantes como la que al final hará Inés. Leamos: «No lo puedo olvidar —dice Carmelita—. En la guerra nos bombardeaban, teníamos miedo, pero cuando tomaron la ciudad, después, mucho después, se oía cerrar todas las puertas con sigilo. Grupos de falangistas registraban las casas. Todos temían. Papá mismo, cada vez que tocaban el timbre, temblaba. A la tarde, me asomé al balcón, ví que se llevaban al carpintero del 20, mientras que la mujer se quedaba en el quicio de la puerta, arañándose la cara. Desaparecieron y al minuto, una descarga. Ella arañaba ahora las puertas, las paredes, rompiéndose las uñas. Se manchó de sangre la bata blanca. Yo miraba aturdida, con un escalofrío. En la calle, los balcones cerrados. No pasaba un alma. Se podía oír el caer de una aguja sin aquella mujer que gemía, seguía arañándose. Me fui para el recibidor. Papá tenía puesta la radio bajita. ¿Cómo decían? ¿Cómo decían?

INES.—(Después de un minuto de vacilación, haciendo un esfuerzo para recordar):

«La causa de la salvación nacional ha liberado de las hordas rojas una ciudad más, incorporándola a la gloria de España, que es la gloria de la Falange...».

CARMELA.—¿De España?

INES.—Mentira, hija». ²³

El presente lo padecen unos familiares de Inés: «la abuela» y su hija, María, viuda, que en estos momentos se encuentra luchando contra el destino que pretende arrebatarse a su único hijo, muy enfermo. Pero los males no terminan ahí. Acaban de recibir un «papelote» en el que se puede leer cómo «en atención a las necesidades políticas que la Falange representa...» van a ser desalojadas de su casa, ya que consideran que es el edificio más moderno del pueblo y lo necesitan para que allí se instale la «Sección local de la Falange».

23 *Estamos en paz*. Ed. cit., págs. 17-18.

Esto no podía representar para las dos mujeres más que la muerte en vida, el corte brutal de todas sus raíces que durante muchos años habían echado en esa casa. Pero Inés ve que su venganza está próxima: no se saldrán con la suya. La hipocresía del marido es superior a sus fuerzas. Y lleva a cabo la justa acción en respuesta a todos los sinsabores que le había causado su marido; la casa de la «abuela» no será para nadie: acaba de prenderle fuego y con ello la promesa hecha a la abuela está cumplida, de aquí que diga Inés: «¡Abuela! Estamos en paz...» (pág. 37).

La obra *Y después, ¡no grites!* (*Apunte escénico de la guerra española*) —al igual que las siguientes de este primer grupo— nos recuerda un género menor, de gran tradición en España: el de los entremeses, loas, jácaras... Igual que aquellos, presenta una sola situación. Esta situación es límite en el caso del matrimonio formado por Lucía y Manrique, personajes que sufren las consecuencias de la guerra civil. Tendrá la acción un final trágico por la frecuencia con que se sumerge Manrique en los recuerdos del pasado, carcomiéndole las entrañas, aunque luche conscientemente contra ello, sin poder hacer nada. La presencia, en sueños, del hijo que mataron, será el desencadenante final: muere Lucía aspirando el humo del cigarrillo de su marido, muriendo, para Manrique, el pasado. De esta forma —le dice Lucía— «podrás ser un hombre».

En cuanto a su lenguaje no se pueden apreciar diferencias entre esta pieza corta y la anterior, predominando un lenguaje directo, conciso, propio de una acción rápida.

El Director General no es otro que José, antiguo dirigente sindical de izquierdas y ahora hombre importante dentro del gobierno de la República. Encarna la esperanza, aún no del todo perdida, en la contienda. Digamos que la acción tiene lugar en enero de 1939, en una Barcelona donde aún se batalla desde los últimos reductos. Esa misma esperanza le hará decir que «no hay muerte eterna y las fuerzas vivas y humanas de la Naturaleza del hombre, de España, volverán a surgir» (pág. 16). Don Silvestre, antiguo amigo de nuestro protagonista, hombre entrado en años, encarna la otra cara de la moneda: presiente que el fin está próximo, y lamenta no tener fuerzas para marchar: «Me tendré que quedar. ¡Me tendré que quedar!». José y su esposa Adelaida,

poco tiempo después marchan al exilio. La última palabra de José —¿podríamos pensar en M. Andújar?— es: «Volveremos». Y volvieron estos dos grandes camaradas.

Maruja (Apunte escénico de la guerra española) —como la subtitula el autor— responde, al igual que las anteriores, a una acción rápida y breve llevada a cabo en cuatro escenas por la protagonista —Maruja—, obrera castellana defensora de esa Patria que se pierde. El secretario, el paje, Alfredo, Justa... y toda una galería de personajes que se apiñan en el local sindical, rememoran los tiempos pasados. Les mantiene la esperanza, lo que les obliga a decir frases como: «Todavía no ha vencido el granuja de Franco. Si nos mantenemos firmes, lo derrotaremos». Pero es más fuerte la realidad que la esperanza. El paje confiesa: «Perdimos, Maruja. Están cazando a los camaradas, en el arrabal. Salgamos ahora mismo para Alicante, por el monte, a coger un barco, una lancha, algo...». Pero ella prefiere quedar, y se pregunta: «¿Qué objeto tiene huir, si nos derrotaron y no debía ser?».

El segundo grupo de obras es más amplio en número y más complejo a la hora de analizarlo. Trabajamos con textos que son «historias profundas del alma profunda del hombre»²⁴ y esa 'alma' del autor está llena de conflictos internos que deben exteriorizarse a través de unos personajes en tensión, y con tal fuerza que sean capaces de sacudir vigorosamente nuestra conciencia y adentrarnos en la historia que se nos cuenta. Las historias que nos dramatiza Andújar, ahora, son el conflicto del hombre consigo mismo, el hombre enfrentado al mundo actual, y cómo esa lucha revierte sobre su propio ser en conflicto. Todas estas situaciones dramáticas vienen expresadas por personajes «símbolos», como ya dijimos al principio, y a los que nosotros tendremos que desenmascarar. Si les conseguimos arrebatarse la 'máscara', habremos llegado al alma, de nuevo, del autor. El círculo se ha vuelto a cerrar.

El análisis de este segundo grupo, por motivos de espacio y porque sería repetir las mismas situaciones con distintos nombres de personajes, he preferido realizarlo en una sola obra: *El primer juicio final*. Pensé que podría ser representativa de todo el grupo

24 Pablo Palaut: *Teatro: el texto dramático*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, pág. 15.

ya que en ella se plasman esas diferencias técnicas y conceptuales, existentes entre ambas épocas y que el propio autor admite.

Para iniciar el análisis de esta obra se ha de explicitar el sistema y códigos en que debió ser creada. Me inclino a encuadrarla dentro del expresionista o el brechtiano, y más, en éste último. Para Brecht, —que acuña para su teatro el término 'épico'— el dramaturgo debe crear y exponer una fábula (situación) «ficticia sin querer vivirla como realidad»,²⁵ de aquí que, intencionadamente, la acción se desarrolle en un tiempo venidero —1980—, año que nadie podría asegurar al dramaturgo que viviría, realmente. Dice así el Actor I: «¿Será un auto sacramental el que representarán mis compañeros, en breves momentos? Lo situaremos en una fecha aproximada, quizá hacia 1980, aunque su origen y su relativa justificación arranquen de días precedentes, de una época en que el hombre había extraviado el sentimiento religioso, como quien pierde en la confusión de empujones, indefectiblemente en un autobús, la pluma atómica con que escribía sus apuntes íntimos, sus reflexiones confidenciales» (Ed. cit., pág. 16).

«La caracterización esencial del teatro épico —dice Brecht— reside, quizás, en que no apela tanto al sentimiento como a la razón de los espectadores. El espectador no debe identificarse con los personajes, sino discutirlos».²⁶ De aquí que el efecto resultante en este teatro sea el *distanciamiento*. ¿Cuál es su objetivo? Permitir al espectador una crítica fructífera desde el punto de vista social. Y Andújar consigue este 'distanciamiento' con cierta técnica narrativa: un signo proxémico, en la figura de un narrador —Actor I— que, al inicio de la representación y de forma negativa, toma la palabra para decirnos lo que «será la fábula»: «...juran que en esta farsa no se aspira a imponer una tesis doctrinal ni a inocular una idea teológica. Menos aún sirve de pretexto para la sátira social. Además, las imágenes a que recurren los protagonistas y su misma aventura no violarán el terreno reservado para las metáforas transcendentales o los enrevesados chisporroteos es-

25 Todas estas referencias sobre Brecht están tomadas del libro de Raúl Castagnino: *Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo*, Buenos Aires, Ed. Nova, 1974, pág. 71.

26 R. Castagnino: *Ibidem*, pág. 73.

téticos, que suelen requerir guía explicativa y un diccionario para las interpretaciones...» (págs. 16-17).

«Tesis doctrinal», «idea teológica» y «sátira social» será lo que encontramos en su obra, hechos de los que deseará que los espectadores participen, los cuales forman parte de la representación, abatiendo con ello lo que se ha venido llamando «la cuarta pared» en el sistema aristotélico. El Actor I se dirige, en esa especie de prólogo —*captatio benevolentia*—, al público con estas palabras: «Señoras y señores, respetables delegados de la autoridad, nadie sabe, en última instancia, si sus palabras significan un ejercicio frívolo o componen un gesto grave y, por tanto, petrificado» (pág. 17). Pero de igual forma encontramos esa barrera destruida si atendemos al carácter secundario de los signos del texto dramático, o 'acotaciones'. Estas acotaciones que anuncian signos del hecho escénico para que éstos 'representen' los elementos del mensaje, nos serán válidas para ejemplificar la estrecha conexión entre actores-espectadores: «Avanza hacia el proscenio, examina con descarada curiosidad al público, como si divisara un enjambre de insectos desde una montaña eminente o los espectadores fuesen los móviles y enigmáticos habitantes de una peccera» (pág. 21).

Del sistema expresionista incorpora Andújar la tangibilidad de lo onírico. En su enmarcación, las cosas, así como los hombres no son, significan. Algunos de los personajes tienen nombres genéricos pero, a pesar de explayarse en el monólogo, en la introspección, la representación tiende a la desrealización, a lo ideal. Y todo ello, que tiende a las abstracciones de los autos Medievales - Siglo de Oro, ¿no justifica el subtítulo de nuestra obra?: «Un auto sacramental de nuestro tiempo». Así, la rotulación específica de «auto sacramental» quedará justificada plenamente después de nuestro análisis ya que el lector —espectador— llegará a una lectura simbólica: desfile de la especie humana ante el drástico momento de rendir cuentas a ese *Ser Supremo*.

Los personajes son presentados en virtud de la función simbólica que se le ha asignado en el escenario, aunque, en un sistema primario directo, cada personaje es lo que muestra. En total son

17, además del Actor I, que aparece sólo en el Prólogo, y la Secretaria, persona de confianza del «Ser Supremo»: «la intermediaria», como se autodefine. Los demás vienen presentados así:

- El Dr. Littmoth.
- Atten, financiero y político yanqui.
- Betty, con bata blanca, de recién operada.
- Louvier, el sabio anciano.
- «El niño terrible», doce años.
- Omsk, ingeniero comunista, condecorado, cuello duro.
- Miss Harrington, fabricante del jabón inmaterial.
- Eduardo Valdivia, diplomático suramericano, de smoking.
- El «poeta abstracto», casaca deportiva, cara infantil y lampiña.
- Gladys, Miss Universo.
- El mendigo, pies planos, pantalones flojos, sucia barba decimonónica.
- El Alcalde Mayor de Lima, tipo macizo, con traje de «inauguración».
- Rentería, funcionario jubilado, solterón de piel pálida, funeraria, indumento de semi-luto.
- Worth, el inventor decepcionado; en torno a la cincuenta.
- Mizarra, periodista viejo; físico de hechura quijotesca.
- El vagabundo.
- Motociclista.

«Sin que yo me atreva a juzgar las prelaciones o selecciones del Señor —dirá la Secretaria— este primer grupo no es muy ilustrativo que digamos. Una especie de lote arbitrario de las clases dirigentes espolvoreado con cuatro o cinco ejemplares pintorescos» (pág. 29).

Por razones obvias, se ha limitado el presente estudio a los signos del texto dramático que nos ofrece exclusivamente un ma-

terial lingüístico (común a otras manifestaciones literarias), por ser imposible trabajar con el texto teatral (compuesto de texto dramático más signos kinésicos y decorado), por su esencialidad efímera e irrepetible. Sólo desde este punto de vista podremos aceptar cualquier análisis de una obra de teatro.

La fábula o argumento —dividida en tres actos— podría resumirse así: El lote arbitrario de personajes —como decía la secretaria— va apareciendo, uno a uno, en escena. Los conocemos por sus monólogos en los que manifiestan su comportamiento en el mundo terrenal. Es decir, estamos ante seres productos de una sociedad que les ha convertido y dividido en dos bandos: los representantes del BIEN y los del MAL. Todos, insatisfechos consigo mismos, desean «no renunciar a la felicidad o al infortunio, a todo lo que les depare el destino». Pero no hay tiempo para nada: el tránsito al otro 'reino' se producirá en segundos, quedando todos en disposición del *Ultimo juicio final*. Debemos movernos —para la mejor comprensión de la obra— desde la NADA del I acto, a la realidad cotidiana o terrenal del III, pasando por la fabulación deseada o irreal del II acto.

Por ser complejo el entremado voy a permitirme la libertad de examinarlo un poco más detalladamente, pero en sentido inverso a cómo lo expuso el autor: del tercero al primer acto. No ignoramos que se está destruyendo el hecho teatral, pero conseguimos —a nuestro entender— una mejor función comunicativa.

El último acto, ambientado en un mundo real y localizado en 1980, próximo al período de Navidad, contará con el personaje anfitrión: el Dr. Littmooth, acompañado de su secretaria. Es el gran sabio, el super-hombre que procura no infectarse de las estupideces del género humano; su secretaria le servirá como de 'voz de la conciencia': le recuerda que se está distanciando demasiado de la gente y cuanto mayor sea el desprecio que sienta por ellos, mayor será su angustia. Debe recibir a una serie de personas que serán, para él «un muestrario de tipo y de representaciones» (pág. 59). El primero en llegar es Atten, Presidente del Comité Central de la Comisión de Energía Controlada. Encarna la máxima autori-

dad de una de las dos potencias mundiales —clara situación premonitoria del futuro en la mente de Andújar— que viene a presionar al gran sabio. En teoría, éste es un 'hombre libre', pero que está absolutamente controlado por grabaciones secretas, incluso por su misma secretaria.

Los personajes en este acto están todos sometidos, en definitiva, a los poderes fácticos del universo: dolor, envidia, miseria... Cada uno tiene una misión que cumplir de acuerdo con el 'divino Littmooth': todos somos satélites de un gran sol. Cada uno encarna lo que después será: símbolo de las distintas clases sociales que habitan el universo. El 'poeta', se autodefine como persona no comprendida por esta sociedad real, tangible. Se queja por la incompreensión que demuestran ante uno de sus poemas; le acusan de «forma impura, vulgar tema amoroso. Puede resultar ininteligible para los no iniciados. Estructura arbitraria y reminiscente. Niega su propia trayectoria y atenta contra los principios de la complejidad» (pág. 72). ¿No podría simbolizar este personaje ese ideal genérico del arte en la mente de nuestro autor? M. Andújar ¿no insiste con estas palabras en una defensa de la forma compleja como el *summum* del hecho artístico?

La presencia de Omsk en casa del profesor Littmooth, podría ser la pieza que completa este rompecabezas del Universo: ¿quién es? Nos dirá él mismo: «Soy un intérprete de la Historia, en tanto que determinismo de la realidad dinámica y complemento de la intención y sistema aplicados por el hombre. Represento a millones de seres —del presente, del pasado y del futuro—; a un Estado, a una filosofía, a una forma revolucionaria de existencia» (pág. 78). Pero Omsk y Mr. Atten no son personas, no tienen sentimientos. La amargura de Littmooth por la próxima muerte de su esposa, Edith, no la sienten ni la respetan; de aquí que nuestro personaje vocifere para ahuyentarlos: «que se reúnan lobo con lobo». Al final, el profesor afirma haber «rechazado a las fuerzas que se lo disputaban. No le quedan más que dos soluciones. ¿Se reduce a su inteligencia, o desecha la soberanía y por humildad asciende a sus semejantes y a la indescifrable merced?» (págs. 82-83). La adhesión más significativa a las ideas brechtianas se per-

cibe en el encuadre de la acción que será, antes que emocional, dialéctica.

Cierran la obra estas palabras del profesor Littmooth: «La expiación, de nuevo. Soñé que suplantaba a Dios, el delito imperdonable, Edith. ¿Debo desaparecer? ¿No engendraré mi sangre o mi sacrificio otros verdugos, la cadena interminable de la culpa? ¿Me convertiré en una vibración fugitiva de la gran luz?» (pág. 83).

Del mundo real presentado en el III acto, debemos pasar a la fabulación deseada o irreal, en este II acto. Aquí, el ser que habíamos conocido inserto en una sociedad opresora se mostrará tal cual esa sociedad le ha formado; es decir, su forma de pensar actual es fruto de esa determinada vivencia dentro del mundo real. Son los mismos personajes del acto III los que están presentes aquí, salvo que ahora vivirán en la NADA, donde no hay «principio, ni fin, ni movimiento hacia». Se han agrupado por afinidades, estableciendo sus alianzas y pactos. Los bandos —el del BIEN y el del MAL— tendrán una cabeza visible, responsable de todas sus acciones y mejor caracterizado, psicológicamente hablando. Por ejemplo, el Dr. Littmooth es, claramente, la encarnación exacta del MÁL, causante de la escisión del mundo en dos potencias. Así, el doctor se convierte en el prototipo del mal, por como actuó en el mundo real. Declarará: «Mi torcedor consiste en el maligno propósito final que me guiaba. Yo aspiraba a suplantarlo, a no compartir nada con nadie, deseaba la insuperable diferenciación. Yo, un hombre, me lanzaba a derrocar a Dios. Intentaba ejercer su prerrogativa, para mi pobre deleite, y no al servicio, en ocasiones marginal y tan agobiador por ello, de los seres. Es probable que El no pueda aquilatar mi furia indigna: se identifica de tal manera con nuestras congojas, sobre sus hombros gravita la carga inconmensurable de nuestra turbulenta y pertinaz adolescencia. ¿Cómo va a suponer que yo, esta lombriz, pretendiera emanciparlo de la tarea más heroica, la eterna? Y no me he curado de esa quimera, pues extirparla significaría para mí la disolución, renunciar al signo maldito que rige mi alma. Únicamente que, reemplazando mi ofuscamiento en el mundo, en este ámbito sí va-

loro la magnitud asfixiante de ese horror que me pertenece y al que me esclavicé» (pág. 47).

Las actuaciones de su vida pasada, por las que será juzgado, las conocemos por esa autoconfesión que cada personaje va realizando sentado en torno a una mesa. «[...] Como es de rigor, pueden ustedes recapitular su vida ante un público, reflexionar sobre ella, contestar los comentarios que surjan. Aunque archisabido, resulta aleccionador» —dirá la Secretaria— (pág. 49). Descubrimos, a partir de estos momentos, a unos hombres y mujeres nostálgicos de lo que hubieran querido ser y no fueron. Pero esas razones no son aceptadas por el presidente de la mesa —el poeta—: no se puede tener «[...] nostalgia. Volver a la sustancia del barro, a la esfera concéntrica del deseo, a la enfermedad y a la codicia, al sexo y a la cobarde piedad» (pág. 51). Es lo mismo que desear volver a empezar, a pisar la tierra de los mortales por medio de la vivencia del tiempo; desean, en definitiva, no renunciar a la felicidad o al infortunio, a todo lo que les depare el destino. Pero todo ello no puede ser más que un deseo, una mera intención ya que la esencia misma que los constituyó es dependencia y vasallaje. De esta forma quedan todos dispuestos al Juicio Final.

Es el acto I el que da razón al título de la obra: *El primer juicio final*. Estamos fuera del planeta Tierra, en donde El dirige «con firme y distraída regularidad el tránsito supremo» de un grupo de seres. Estará ayudado por la Secretaria. En este último estadio la SOLEDAD es la reina de las circunstancias. Cada uno de nuestros personajes ignora a su vecino. Cada confesión viene a ser su «programa vital», sus aspiraciones, sus fracasos y sus éxitos... Se van alternando en las intervenciones los personajes representativos de las dos fuerzas sobrenaturales; pero todos hablan sólo de sí, nunca dialogan. El desenlace viene de forma súbita. Nos lo relata la Secretaria: «Ya ahora unos y otros callan. Empieza a brotar un silencio asfixiante. Los pensamientos que expresaron antes de la muerte, las palabras postreras, aparecen sus ecos grávidos. Recobrarán dolorosamente algún jirón de la memoria, algún vestigio de su triste fin, un vislumbre de su brusco tránsito a Nuestro Reino» (pág. 33).

El tránsito se ha realizado casi sin percibirse, y en este nuevo mundo donde sólo existen «nubes y nieblas, un resplandor sedante», quedarán alojados estos nuevos invitados esperando el último juicio final.

«La interrogación se abre ahora —dice el Actor I al inicio de la representación— y tememos que al caer esta cortina se haya mantenido íntegramente y no consiga clavar su arpón sobre el lomo —escurridizo, desgarrado por una honda herida— de la mísera verdad» (pág. 17). ¿Cómo podremos saber que al caer la cortina de la crítica —de nuestra crítica— nos hemos adentrado en el alma de M. Andújar para entender un poco mejor su conflictivo existir? Esperemos que nuestro 'malentendido' no esté tan lejos de lo que el autor quiso escribir en su obra que ni el propio autor —al conocer estas líneas— la reconociera.