

## EL RETORNO DE MANUEL ANDÚJAR EN SU TEATRO

Luis A. Esteve Juárez

Manuel Andújar comenzó su andadura teatral muy tempranamente, en 1942, antes incluso de publicar su primera novela, *Partiendo de la angustia* (1944), y la prosiguió durante más de cuarenta años, aunque de una manera irregular. Cuando volvió del exilio en 1967 había publicado siete obras dramáticas y según los testimonios de Rafael Conte (1970:14) y Piedad Bolaños (1987: xii; 1988:156) traía en su equipaje, además de alguna muy importante novela, un drama en tres actos, *Todo está previsto*.

Afincado de nuevo en España, publicará en revistas literarias tres nuevos textos dramáticos y en 1993 la Diputación de Jaén publicó un volumen, *Teatro*, donde se incluían dos textos inéditos: además del ya citado *Todo está previsto*, una pieza escrita con posterioridad a 1973, *Al minuto*. Con esta suman cuatro obras escritas tras el regreso. Son éstas el objeto de las presentes reflexiones acerca de una parte de la obra de Andújar sobre la que únicamente conocemos dos estudios (Bolaños 1987; y Gordon 1976), ambos sobre la misma obra, *Aquel visitante*.

Las cuatro obras publicadas (y escritas) tras el retorno son las siguientes: *En la espalda una X*, publicada en *Papeles de Son Armadans* (enero, 1973); *Aquel visitante*, en la misma revista en diciembre de 1974); *Objetos hallados*, aparecida en la revista *Celacanto 12* (Huelva, 1985); y *Al minuto*, inédita hasta 1993 cuando se recoge en el volumen *Teatro*. Sólo una de ellas, *Aquel visitante*, fue puesta en escena por un grupo *amateur* en Andújar con motivo de un homenaje al autor (Andújar 1993:241)

Dada su limitada difusión, se hace necesario proceder a un sucinto examen de cada una de ellas, en el que seguiré un orden tan arbitrario

como otro cualquiera, cual es el de su publicación, antes de pasar a algunas consideraciones más generales.

Cuando en 1973 se publicó *En la espalda una X. Pieza teatral en un acto* el autor señalaba así la localización y época de la acción: «País preceptivamente imaginario. Época, actual, pero en esencia de cualquier circunstancia pretérita y, probablemente, futura» [17]<sup>1</sup>. Sin embargo, en las notas que añade en 1993 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, pues, en esa acotación inicial de 1973 la expresión enfática «preceptivamente imaginario»? En 1973 Andújar acababa de tener serios problemas con la censura a causa de la primera edición de *Historias de una historia*<sup>2</sup> y del intento de editar *El cura de Almuniaced* de su amigo José Ramón Arana (Andújar 1981: 207-211), y situar la escena en España podía despertar la suspicacia de los lápices rojos, a pesar de que *Papeles de Son Armadans* no sufriera excesivos agobios hasta donde sabemos.

La acción es simple y transcurre en el salón de la casa de Jorge Alcatraz, EX-ministro, durante una tarde. Acude a visitarlo Heliodoro Vespéral, «Lío», antiguo y único fiel amigo. La acción se centra en la espera de que se haga pública la lista de la remodelación gubernamental que realizará la «Figura», operación en la cual Jorge espera ser nuevamente designado. El título y la situación quedarán definidos con precisión en el primer diálogo que mantienen a solas los dos amigos:

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!  
[28]

Jorge, orondo y pomposo, rehúsa el sarcasmo de Heliodoro porque no quiere ceder en su lucha por recuperar su puesto y su influencia y «Lío» se siente en la obligación de hacerle desistir: para ello recurre a contar a Jorge y a su esposa, Edu, un sueño que tuvo en el avión: una

---

<sup>1</sup> Todas las citas están tomadas del volumen *Teatro* (Andújar : 1993), por lo que simplemente se indicará la página entre corchetes.

<sup>2</sup> Manuel Andújar, *Historias de una historia*, Madrid, Ed. Guadiana (Al-Borak), 1973, 478 pp. Las peripecias de esta primera edición, que salió censurada, las relata el propio Andújar (*Anthropos* 1987 : 20).

visión cuyos protagonistas son quienes han debido dejar el poder y su comparsa, los arrastrados por ellos en su caída.

Pendientes de la nueva lista, conectan la televisión para conocer quiénes son los «afortunados», que habrán recibido previamente su nombramiento según Lío. Pero Jorge explica la táctica de la Figura: los agraciados se enteran al mismo tiempo que los súbditos. Heliodoro aprovecha el momento y relata el fin de su sueño: los caballeros con una X en la espalda –descritos en una serie de símiles y metáforas animalizadoras o degradantes– se apretujan para conseguir de nuevo el puesto; sin embargo, casi ninguno de la comunidad expectante –Jorge tampoco– estará en la lista.

En esta comedia paródica hay sin duda una sátira de muchos políticos de finales del franquismo. Incluso puede que alguna de las características del personaje –su enciclopedismo, su pomposidad retórica– se inspiren en alguno muy conocido que «llevaba el estado en la cabeza», como se decía en aquellas calendas. En cuanto a la Figura, es obvio que se trata del dictador. La tensión «dramática» de la situación del EX contrastará en todo momento con los sarcasmos e ironías de Heliodoro Vespéral.

Este motivo de los EX, de quienes llevan en la espalda una X, no era nuevo: en el relato *Distancias*<sup>3</sup> (1968), en su ensoñación, Artuella recuerda o proyecta las palabras que hubiera dicho Emilio, su amigo fusilado que recuerda no poco al protagonista de *Cristal Herido*:

– 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 cavacame-los. (1989: 61)

Se trata de una misma actitud y la presencia de los ex en México y su presunción de tales debió de ser objeto de alusiones poco piadosas. Los **ex** serán, probablemente para siempre, **ex**: estarán marcados a fuego como explicita la visión de Heliodoro. 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 había 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?

---

<sup>3</sup> *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.

El tono satírico de la obra se manifiesta por la contraposición entre los registros usados por Lío y Jorge respectivamente; por las designaciones tanto del gobernante máximo –la Figura– como de organismos –el Jefe del Departamento de Poluciones Cacofónicas– o de enfermedades como «el virus psicopático en su trasvase orgánico». Veamos un breve fragmento del último parlamento de Jorge:

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 enterran 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]

Resultará irónico que ese procedimiento, que describe con detalle, sea el que lo mantenga en su situación de EX, en su frustración del poder no alcanzado, de su ambición de figurar. Y aún mayor lo será 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»<sup>4</sup>.

Con frecuencia las acotaciones, muy cuidadas, combinan elementos de pura escenificación con elementos diegéticos y mantienen el tono paródico acercando el conjunto del texto a una tipología más épica e incluso más expresionista en la matización de emociones, afectos e incluso acciones. La combinación puede dar lugar a acotaciones como ésta:

*(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 arrobos de noviazgo, próximos y trémulos, aguardan. Con este tapiz musical, Heliodoro se yergue, asume actitud visionaria. Recorre –mezcla de su andar habitual y de*

---

<sup>4</sup> De vez en cuando conviene recordar que la dictadura totalitaria se definía a sí misma como «democracia orgánica», según rezaba en sus textos ideológicos; fueran éstos los libros escolares o los editoriales de prensa.

*súbitas inquietudes- el proscenio. 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] (Los subrayados son nuestros)

La siguiente obra, *Aquel visitante. Pieza teatral en un acto de cuatro tiempos desiguales*, ofrece muy distinto aspecto: la trama es aparentemente tenue y no responde al ritmo ternario habitual (planteamiento, nudo y desenlace). Sin embargo, existe un antagonismo profundo, como veremos.

La escena se ubica en una zona suburbial esquematizada y en progresivo deterioro. Mientras algunos personajes comentan esta situación, la Vecina Primera, embarazada, pasa dando un suspiro y desaparece «en dirección del público o del campo» [104-105]. La conversación desplaza su objeto hacia la vecina primera hasta que en esa cháchara se deja ir la noticia de que en uno de los locales se instalarán los Bares Misterio en cuyo interior habrá «marmóreas pilastras salaces, bivalvas, hermafroditas, donde se proyectan apenas veladas, imágenes lúbricas, surtido de modelos obscenos» [110] que perjudicarán los intereses de los comerciantes del barrio y se piensa en frenar su apertura recurriendo al «Comité Supremo de Monumentos Nacionales, Sección Sucedáneos y Varios» [110]. Se ha dado el salto del costumbrismo a la sátira y la desrealización. En tal situación llega el Visitante y a casi todos les arranca su secreto: una falta o una frustración. Cuando reaparece (III Tiempo), vestido de domador de circo felliniano, es para informarles de la muerte de la Vecina Primera (accidente o suicidio) como Notificador Directo de Accidentes. Todo queda en silencio. Sólo en el IV Tiempo el monólogo del Doctor Severiano Providente al engarzar su discurso académico describe cómo Aurora percibía todas las frustraciones del ambiente que la rodeaba:

Se me ocurre que poseía una finísima receptividad, que no supe captar ni encauzar, ante las tensiones difusas del ambiente humano, que la envolvían. Y que todos estos factores la influyeron, le crearon repugnancia y temor, una transposición acumulada de incertidumbres y aprensiones, por el ser que albergaba, «la duda radical de su porvenir».

Es fácil que recogiera y no pudiese soportar [...] las miasmas que en este tramo de calle se concentraron. [132]

incluidas las del Doctor. Y concluye:

«Y es verosímil que lo de<sup>5</sup> 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]

Este monólogo puede parecer superfluo, pero en su discurrir en un lenguaje pseudo-académico nos ilustrará sobre la intencionalidad de la obra, aún difusa al final del Tiempo anterior. Se plantea –y se explicita en el discurso del Doctor– una dialéctica entre Encarna / Aurora por un lado; y, frente a ella, un ambiente putrefacto que la conducirá a un final desastroso, probablemente –el Doctor lo sospecha y el Visitante lo deja en duda– un suicidio. Lo que no podemos discernir si este personaje (Encarna / Aurora) se ha enfrentado a ese antagonista o se ha hallado casualmente ante él y por ende, 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 desastroso si en un momento determinado está solo, incomunicado. 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: no hay comunicación, al menos con su entorno inmediato.

La obra se articula en dos planos: uno, la desrealización de espacio y personajes; otro, su carácter simbólico-moral. Aquella se manifiesta tanto a través el texto principal (diálogo) como del secundario (acotaciones), de modo que confluyan los dos subtextos que componen la obra. Cada personaje es un compendio de muchos otros, de las mezquindades de cada uno de los seres humanos; para caracterizarlos utiliza con una extraordinaria intensidad una abstracción de los niveles populares y cultos del habla, llenos de alusiones que en un sentido lato podríamos llamar metafóricas [Gordon, 1976]. Las acotaciones son básicas para subrayar los elementos simbólicos de cada constituyente de la escena así como de las acciones y actitudes de los personajes como, por ejemplo, el cambio de indumentaria del Visitante del Primer al Tercer Tiempo. Los personajes se visten como lo que representan ser (médico, camarero, etc.); pero de una manera que en ningún momento el espectador pueda pensar que estamos ante una acción realista. En general las acotaciones presentan un tratamiento extraordinariamente literario (Bolaños 1987: xiii): «Mientras se ha iluminado el

---

<sup>5</sup> 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».

ventanuco del chaflán izquierdo y surgen, semejantes a látigos, los brazos imprecatorios de Baldomero, poeta en permanencia» [104]

El componente simbólico-moral arranca de la primera aparición del Visitante y se irá intensificando con el progreso de la acción. No obstante, ni la información de la muerte de Aurora consigue mostrar con suficiente claridad cuál es ese planteamiento simbólico-moral. El silencio que se apodera de todos en el momento en que el Visitante comunica su muerte parece insinuar algo, pero no será hasta el discurso del Dr. Severiano Providente cuando comencemos a comprender inequívocamente que estamos ante una pieza que es severamente moral –no obstante estar escrita con un tono que recuerda el de la farsa (como la denomina el autor en el Tiempo II [122], aunque no sea ya el tinglado de la antigua farsa)– en la que se plasman dos problemas: la incomunicación del ser humano y su enfrentamiento con una sociedad mezquina y egoísta.

El monólogo *Objetos hallados* está protagonizado por Nicasio, jefe de la nueva Oficina de Objetos Hallados (antes Perdidos), un burócrata fosilizado en su puesto, que consigue un momento de soledad tras conceder una hora de asueto a sus dos secretarias, Caleta y Bahía, y lo aprovecha para realizar un recorrido por lo que ha sido y es su trabajo y su vida.

Nicasio resume en la primera parte su trayectoria y situación en tres planos, además de la referencia puramente oficinesca a secretarias 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), aunque dependa de él para su bienestar, por lo que le niega libertad para intentar cualquier otra cosa. Y recuerda un sueño fruto de sus vigias, aquel que le lleva a verse como un Objeto Hallado que replantea la necesidad de la oficina, en la cual él, de este modo, tiene su lugar convertido en un «objeto».

El texto ofrece una apariencia en principio bufonesca. El mismo lenguaje redicho de Nicasio invita a la sonrisa y llega a la parodia en el relato del sueño cuando el sujeto, convertido en objeto hallado, dará lugar a una «trascendente discusión ontológico-existencial, axiológico-social, emotivo-descriptiva, con sus derivados de psicología jonda y de categorizaciones antropológicas» [142]; 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. Y aún antes de concluirlo, el autor coloca una frase que casi pasa desapercibida: «El sujeto, convertido en objeto, susceptible de que

los humanos calores logren individualizarlo...» [142]. Es 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.

La obra más extensa de las escritas en España es *Al minuto. Pieza teatral en cuatro capítulos*, cuyo título mencionaba Piedad Bolaños en 1987 sin que hubiera más noticias hasta su publicación en 1993. Su composición es forzosamente posterior a septiembre de 1973 por ser Lucas un fugitivo del golpe de estado del general Pinochet en Chile. La acción transcurre en Madrid y en el Capítulo II tras una elipsis de un año precisa: «Atardecer de septiembre 1975» [215]

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 se centra, por tanto, en la autenticidad y en la libertad para alcanzarla, sin excluir otros subtemas. Asistiremos a la transformación de un personaje típico –el fotógrafo ambulante– 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 desde «su» verdad, que es 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, como dice Ildefonso, no lo entenderían.

Esta transformación de Claudio se produce en cuatro fases: el despertar de la conciencia, la ausencia y la vuelta, la «confesión» con Ildefonso, y la afirmación final de independencia. Estas fases no tienen un correlato exacto en las secuencias de la acción (capítulos) que vienen forzadas por los cambios de escenario. En la segunda parte del capítulo II, a solas con Ildefonso y con la presencia fantasmal de Tancredo<sup>6</sup> relata su fuga de la cotidianidad en que había vegetado y la presenta como un intento de recuperar su vida y su pasado donde los dejó. Este diálogo es el núcleo de la obra: 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

---

<sup>6</sup> 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 al ensayo de José Bergamín *La estatua de don Tancredo*, publicado por primera vez en *Cruz y Raya* en 1934.

retrato de don Emilio, el maestro. Y mucho más tras los avatares de guerra (combatiente en la defensa de Madrid) y posguerra (su tiempo de prisión) de los que salió convertido en lo que ha sido hasta ese momento:

«Claudio, eres talmente un Tancredo en esta pícara vida. Te plantas, disfrazado sobre un taburete, en mitad del ruedo, a rebosar de público los tendidos, y el toro se fija, que si embisto que si no embisto, le desconcierta que seas una estatua, el que te llovieran de las nubes. Y te espía el falso movimiento, sin atreverse a cornear.» [220]

Descripción que remonta al famoso ensayo de José Bergamín: «Don Tancredo, subido en su pedestal, nos aparece en medio del redondel de las plazas de toros como *caído del cielo*, efectivamente.» (1961: 90) en el que también se explica la reacción instintiva de hacerse el muerto ante el peligro. Tancredo<sup>7</sup> es un personaje extradramático por cuanto sólo se manifiesta como testigo de los hechos y los apostilla sin que nadie lo oiga sino Claudio (y no siempre). Su aparición provoca un efecto distanciador que nos conduce a modos de teatro expresionista o esperpéntico. Y sobre todo se convierte en la voz de la conciencia profunda y antigua de Claudio, como cuando recuerda el episodio del maestro, lo que se confirma en la última escena donde su apostilla «El en mí, yo en Claudio» [239] completa la identificación entre ambos realizada por Ildefonso.

Si el primer «capítulo» es el detonante de la situación dramática con el encuentro con Lucas «un fugitivo, igual que yo», quien despertó lo dormido que había en él, la escena con Ildefonso supone el meollo temático: el proceso de transformación de Claudio, que concluye en el reencuentro y la conversación final con Lucas y las correspondientes apostillas de Ildefonso y don Tancredo. Según éstos se ha convertido en un «Tancredo que camina», «Un trasvase español, el sainete pijotero de los humildes. En ocasiones, de fantoche en el pedestal [...] O cuando se cansa [...] salta hacia el patio de cuadrillas y se lanza trocha a través» [239]. Todo ello nos conduce a un final sin desenlace: Claudio siente el deber de caminar siempre, de no derrumbarse «de librarme del laberinto de cárceles empotradas» para concluir con una interrogación retórica sin

---

<sup>7</sup> 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 2ª: 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.

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]

Claudio es un superviviente en un tiempo difícil. 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 situó en un emplazamiento vital en el que con su bata y buen talante pasaba desapercibido, era un elemento más del paisaje urbano en una sociedad que le fue hostil. La presencia de Lucas, sus fotos, la inclusión de Claudio como motivo destacado en una película documental de éxito, la reacción de sus contertulios actúan como detonante para la voladura de aquel personaje típico que se había construido. Su viaje inciático, viviendo de su habilidad dibujística, será definitivo en la recuperación de sí mismo. 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.

El lenguaje de los diálogos presenta niveles y registros diferenciados y diferenciadores: un habla casticista de herencia arnichesca en los diálogos con Basilio, el barrendero, o en boca de los contertulios; y un registro coloquial menos estereotipado en los diálogos entre Ildefonso, Claudio, Fidela y Lucas. Estos usos lingüísticos contribuyen a recrear por un lado el ambiente en el que Claudio se ha visto obligado a sobrevivir; y por otro, su relación más directa con su hija Fidela, su amigo Ildefonso y con Lucas, cuya presencia le ha sacado de su tancredismo.

Al intentar caracterizar el conjunto de estas cuatro obras «españolas» del teatro de Manuel Andújar, es preferible centrarnos en aquellos aspectos que relieven sus particularidades. Y podríamos comenzar por los subtítulos que son usuales en las obras dramáticas para informar al receptor de qué expectativas debe tener. Estas cuatro obras no son dramas, ni comedias, ni cualquier denominación metadramática más habitual, ni tan siquiera alguna de las que comenzaron a usarse en el teatro desde inicios del siglo XX. Salvo el monólogo, todas llevan como marbete el archilexema poco definidor de «pieza teatral»<sup>8</sup>: en un acto, en «tiempos desiguales», en «capítulos».

---

<sup>8</sup> Sobre este término quisiera llamar la atención brevemente. No será la única vez que lo use Andújar. El término en definición del DRAE (22<sup>a</sup> ed.), acepción 14, significa: «Obra dramática». El porqué de su uso por Andújar en estos textos acaso lo expliquen estas palabras de Wolfgang Kayser: «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')», *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1961, p. 493. Quizá sea éste el espacio semántico que cubra el término «pieza» tal como lo usamos actualmente.

Las cuatro se presentan con un aire farsesco que recuerda al esperpento, pero no sé si se llega a cumplir el modelo con el que comparten un particular uso del lenguaje que, basándose en un modelo o estereotipo, lo desnaturaliza. Así, en la primera, el lenguaje del prosopopéyico Jorge resulta ridículo al usarlo en su vida privada –está siempre representando un papel– al contrastar con el lenguaje imaginativo de su amigo Heliodoro Vesperal. En *Aquel visitante*, manipula las peculiaridades lingüísticas de los barrios periféricos populares para caracterizar a los personajes y, a través de esos efectos 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 de Claudio y de este modo propone un problema de autenticidad vital. No denomina esperpentos a estas piezas –ni creo que lo sean– aunque en ellas se perciba la huella de Valle Inclán: sea por el tono de farsa, sea por la manipulación del lenguaje popular para caracterizar los personajes y dar un tono desrealizador a cada uno de los que lo utilizan.

En el uso del lenguaje, además de algunas observaciones diseminadas en la presentación de estas obras hay algún detalle que merece cierta atención. En primer lugar el nombre de los personajes. Si en el teatro anterior, excepción hecha de *El Primer Juicio Final*, los nombres son usuales independientemente de su frecuencia real que depende de época y modas, en estas cuatro se producen ciertas novedades. El amigo incondicional de *En la espalda una X* se llama Heliodoro «don del sol» y de apellido Vesperal (de «vesper», tarde, que llega con el ocaso), nombre insólito y sugerente en su contexto, el ocaso político de su amigo Jorge. Alguna diferencia presenta *Aquel visitante*, donde éste se adjudica a sí mismo un nombre distinto y chocante cada vez (Sebastián Caminero y Modesto Simón Dinamo); el médico es el Dr. Severiano Providente y las vecinas se identifican por un adjetivo o un numeral identificador. Mientras que en *Al minuto*, la acumulación de nombres infrecuentes (Basilio, Amadeo, Cirilo, Afrodisio o Fidela) produce un cierto efecto cómico. Un efecto más desrealizador –que también utiliza en obras narrativas como *Mágica fecha* (1989)– ofrece la retahíla de nombres con que se alude a cargos, instituciones u otros elementos: la Sociedad Internacional de Alicientes Temperamentales, la Corporación de Ciencias Ecológicas, el Jefe del Departamento de Poluciones Cacofónicas o el «virus psicopático en su trasvase orgánico (*Psicum tremens*)» o la serie de etiquetas con que Fidela diagnostica a Claudio: psicosis de insociabilidad, proceso, terapia, enajenación crónica...

Prácticamente en todas ellas se produce con mayor o menor intensidad una ruptura del «decoro», esto es, hay una aparente inadecuación en el uso de registros y niveles del lenguaje en los diálogos, pero se percibe de inmediato que esta inadecuación tiene un valor paródico o esperpéntico según la situación y cumple una finalidad satírica o ambiental. En el primer caso se hallan los diálogos entre Jorge y Lío con su evidente contraste; mientras que la utilización de los modelos lingüísticos del sainete cumplen una función ambiental en caracterizar a «tipos» sea en la barriada suburbana, sea en la taberna «Móstoles» que frecuenta Claudio. Es un recurso, el del lenguaje costumbrista que hallamos –como el de las denominaciones estrambóticas mencionadas– también en la prosa narrativa, por ejemplo en la escena final de *Distancias* (1968):

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

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

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

En este caso la zarzuela es *Luisa Fernanda*, cuando 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 dijo (Bolaños 1987: xiiib)– no pretendía parangonarse con él.

Estas diferencias en el tono del subtexto principal o diálogo se manifiestan también en las acotaciones o subtexto secundario. En la obra dramática de Andújar éstas siempre han tenido una gran importancia y son cuidadísimas piezas literarias en muchos casos merecedoras de estudio específico. Este cuidado se mantiene, así como su importancia, pero también sufren un cambio de perspectiva en su tonalidad y hallamos unas acotaciones técnicas o diegéticas cargadas de humor e ironía. Desde la simple indicación de un movimiento escénico:

*(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]

donde el neologismo *jefaturada* da un tono humorístico al texto en el que cobran su sentido el *carrito luciente*, el *papel expresionista* o los *incitantes canapés*. Pueden ser también descriptivas de personajes: «*Mientras se ha iluminado el ventanuco del chaflán izquierdo y surgen, semejantes a látigos, los brazos imprecatorios de Baldomero, poeta en permanencia*» [104] en la que al simil central, «*semejantes a látigos*», se añaden un adjetivo inusual y una aposición hiperbólica. Se pueden acumular las muestras (acotaciones escénicas, descripción de personajes en el momento de su aparición) pero no dejarían más clara la intención del autor, como la siguiente acotación descriptiva de los contertulios de Claudio Alminuto:

*Cirilo, relojero –el típico encorvamiento dorsal del oficio–, Amadeo, larguirucho, encorbataado 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.* [215]

Si nos adentramos en el aspecto temático, habremos necesariamente de reiterar lo ya dicho por la crítica (Aguilera, Marra, Nora, Conte, Sanz Villanueva) a veces antes de publicarse las obras que estamos tratando: el discurrir literario de Manuel Andújar está impregnado de un profundo talante ético. Y también su teatro; no obstante, en el teatro, lo mismo que en parte de los cuentos, se desentiende –es un decir– del proyecto central –*Lares y Penares*– de su obra novelesca y, sin abandonar la problemática moral y existencial, 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 irrebables. Cada vez me lo planteo de forma inconfundible, tipificadora, muy ligada a mis particulares procesos

de percepción y conciencia» (Bolaños 1987 : xiia). Los planteamientos ético y existencial son, pues, el motor de su teatro que, en otro proyecto literario diferente del plasmado en *Lares y Penares*, le permiten una mayor variedad temática y desplazarse a otros ámbitos y plantearse cada obra en sí misma.

«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) entrado el segundo milenio, yo físicamente fugitivo. Tal suerte es el hipotético caso de legar unas briznas de memoria» (Bolaños 1986: 155)

No es por lo tanto extraño que estas obras presenten formas variadas en argumentos y procedimientos, pero con un común denominador en el que prepondera la sátira y la visión paródica o esperpéntica. Esta visión satírica apunta a cuatro aspectos de la sociedad a la que había retornado (las briznas de memoria). *En la espalda una X* es una parodia evidente de los políticos del fin de la dictadura en muchos de los cuales la ambición de poder se superponía a la evidencia del funcionamiento autocrático. Más compleja de explicar resultaría *Aquel visitante*, si no fuera por su Cuarto Tiempo en el que el discurso del Dr. Providente no deja lugar a los juegos conceptuales: Encarna/Aurora atenazada por el ambiente mezquino no puede sobreponerse y, probablemente, se ha suicidado antes que traer a un mundo así, despreciable, a su hijo: el problema moral deriva en un problema existencial. Más simple parecería el monólogo *Objetos hallados*, en primera lectura una obvia burla de una administración y burocracia esclerotizadas, pero el sueño de Nicasio nos lleva a una consideración añadida: el personaje ninguneado, poco más que una polilla al convertirse en un «objeto hallado», al ofrecerse cosificado, cobra súbita importancia.

También Claudio, el protagonista de *Al minuto*, responde a un problema existencial y moral: recuperar su autenticidad humana, ser él mismo. Ha procurado desde el final de la guerra pasar desapercibido, criar y dar estudios a su hija, pero a cambio de renunciar a ser libre, esto es, a no tener miedo. La fecha en que sitúa la acción en el Segundo Capítulo es significativa, septiembre de 1975: se ejecutaban las últimas sentencias de muerte y poco después el dictador entraba en el hospital para no

salir vivo. Si leemos la obra en clave española, la intención del autor se percibe también de otro modo. Claudio, personificación de tantos ciudadanos que incluso habían combatido por la República, ha intentado pasar desapercibido para la fiera, el toro (la dictadura). En sus amenes, quienes la han sufrido en silencio y sin levantar la voz tienen una última oportunidad de recuperar su libre albedrío. Claudio pertenece a un grupo social muy extendido que podríamos describir estas palabras de Pepe el Portugués:

Hay personas que creen que en España las cosas son como deben ser, [...] Otras personas, muchas más, no lo creen, pero no se atreven a decirlo en voz alta porque tienen miedo, y les gustaría vivir en un país diferente, con leyes diferentes, [...] pero encogen los hombros y se callan para que no les pase nada malo, porque saben la clase de cosas que pasan, y hasta qué punto puede ser peligroso llevarle la contraria a los que tienen el poder.

A. Grandes, *El lector de Julio Verne*<sup>9</sup>

Desde esta perspectiva, *Al minuto* es una propuesta a sus conciudadanos que quizá podríamos considerar desde el punto de vista de la actitud del propio Andújar: su vuelta del exilio no parece ser que fuera con la intención de pasar desapercibido<sup>10</sup>, sino con la intención de conectar con aquella sociedad en la que se olfateaba el cambio, no un simple cambio político, sino sobre todo ético; sacudirse de encima el miedo a manifestarse como uno mismo era, que es lo que Claudio, arrojando la vida, hará.

Estas cuatro piezas forman un subconjunto dentro de la escritura dramática de Manuel Andújar que se diferencia claramente de la anterior producción teatral por varias razones. La primera es que todas ellas se publican en España después de 1970, esto es, tras su vuelta del exilio, destierro, trastierno? o como gustéis. Ciertamente hay otro título que sólo se publicó en España: *Todo está previsto*. Sin embargo, según afirman Rafael Conte (1970: 14) y Piedad Bolaños (1988 : 156) venía ya en el equipaje del escritor lo mismo que algunas importantes novelas (*Historias de una historia*, *Cita de fantasmas*) y que refuerza la consideración de sus referentes histórico-geográficos: la caída del general Pérez Jiménez en Venezuela en 1958 como consecuencia de un movimiento popular. Por lo tanto, si

---

<sup>9</sup> Almudena Grandes, *El lector de Julio Verne*, Barcelona, Tusquets (Andanzas 730-2), 2012, 1ª ed., p. 222.

<sup>10</sup> La edición de sus libros, incluso con tachaduras de la censura, la participación en revistas literarias como *El Urogallo*, su participación en proyectos culturales y su misma actividad profesional como promotor de Alianza Editorial así invitan a pensarlo.

bien permaneció inédita hasta 1993, no debemos considerarla al hablar del teatro del retorno. Aclarada esta cuestión, volvamos a nuestro razonamiento. No es sólo que se publiquen en España lo que las une: su acción transcurre en España, en Madrid, aunque en dos de ellas no se nombre: en un caso por evitar roces con la censura, *En la espalda una X*; en *Objetos hallados* por tratarse de una generalización de la burocracia municipal. La época será la actual sin más alusión a la Guerra Civil que la de Ildefonso y una brevísima de Fidela al referirse la vida de Claudio, aunque ello tenga su importancia. He aquí, por lo tanto, un segundo elemento diferencial importante desde el punto de vista subjetivo del autor: si en el teatro anterior siempre hay una referencia –de mayor o menor peso, eso es otra cuestión– a la Guerra, incluido *El primer Juicio Final*<sup>11</sup>, en estas obras cuya acción transcurre en la España reencontrada se elimina casi totalmente cualquier referencia: el presente por sí mismo es materia suficiente para poner en pie un texto dramático poco complaciente.

Un tercer argumento viene propiciado por los propios textos: el tono de las obras cambia notablemente y ofrece un aspecto que en modo alguno hallamos en el teatro escrito en el exilio. Este tono distinto se caracteriza especialmente por la sátira, la ironía, la desrealización esperpéntica (muchos personajes parecen haberse acercado al callejón del Gato), las escenas grotescas e incluso ridículas aunque el final o el motivo que conduce al final sea tan triste como la muerte de Aurora, la Vecina Primera, en *Aquel visitante*. Siguiendo esta argumentación, la presencia de personajes extraídos del teatro costumbrista es también una novedad no por su pertenencia a una clase social, sino por ser personajes-tipo o arquetipos que se caracterizan incluso por su vestimenta como los de *Aquel visitante* o *Al minuto*. Contribuye también a este tono satírico el uso de hipérbolos paródicas de los eslóganes publicitarios, la denominación estrambótica y ridiculizadora de instituciones –el Comité Supremo de Monumentos Nacionales, Sección Sucedáneos y Varios, el Jefe de la Ronda Folklórica, ...– e incluso de enfermedades que en el teatro anterior sólo hallamos en *El Primer Juicio Final*.

A la vista de estos argumentos creemos que si bien se puede hablar de dos épocas en el teatro de Andújar, éstas quedan claramente delimitadas tanto por su fecha de producción como por el asunto, el tema y el punto de vista adoptado: la primera época abarca toda la producción escrita en el exilio, mientras que la segunda agrupa las escritas en España

---

<sup>11</sup> En el Acto I el tecnólogo Omsk recuerda sus tiempos de fogoso revolucionario cuando fue, entre otras misiones, comisario político en la guerra de España [27]

tras su vuelta. Éstas se componen –aunque no todas se publiquen– en la década de los setenta y en ellas sigue campeando el mismo espíritu ético que se encuentra en sus primeros escritos, pero el tema de España entendido como un bucear en las causas y desarrollo de una guerra que condujo a una larga dictadura, central en su obra, se ha desplazado a la sociedad que ha encontrado al retornar, tanto en su obra narrativa, *La voz y la sangre*, como en su teatro. Manuel Andújar regresaba a su tierra no sólo por la añoranza, sino dispuesto a participar, tras la larga meditación de su exilio y sin menoscabo de la memoria, en la construcción de un futuro en el que no faltase el espíritu crítico que siempre lo caracterizó.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDÚJAR, Manuel (1942), *El Director General \* Maruja. Dos apuntes escénicos de la guerra española*, México D.F., Cuadernos del Destierro, 52 pp.. Ejemplar en el Fondo Andújar del IEJ.
- (1942) *Estamos en paz (Ensayo dramático)\* Y después, ¡No grites! (Apunte escénico de la guerra española)*, México D.F., Cuadernos del Destierro, 52 pp. Ejemplar en el Fondo Andújar del IEJ.
- (1962), *El Primer Juicio Final. Los aniversarios. El sueño robado*, México, Ed. de Andrea (col. Los Presentes, 89), 157 pp. Prólogo de Demetrio Aguilera Malta.
- (1973) *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»
- (1974) *Aquel visitante*, en *Papeles de Son Armadans*, Año XIX, Toma LXXV, CCXXIV-CCXXV (noviembre-diciembre 1974), pp. 213-262, en la sección «Corral de Comediantes»
- (1981) *Grandes escritores aragoneses en la Narrativa Española del siglo XX*, Zaragoza, Herald de Aragón.
- (1985a), *Objetos hallados*, en *Celacanto*, nº 12, (Huelva) 1984-1985, otoño-primavera.
- (1985b), *Cristal herido*, Barcelona, Anthropos (Memoria rota, 3), 1985. Prólogo de José Ramón Arana
- (1987) «Una versión fragmentaria de vida y obra», en *Anthropos 72, Manuel Andújar. La cultura como creación y como mestizaje*, Barcelona. Número monográfico
- (1989a) *Cuentos completos*, Madrid, Alianza (Alianza Tres, 235),
- (1989b) *Mágica fecha*, Barcelona, Anthropos (Memoria rota, 21)
- (1993) *Teatro*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén (Teatro), 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.
- ANTHROPOS 72 (1987), *Manuel Andújar. La cultura como creación y como mestizaje*, Barcelona. Número monográfico

- BERGAMÍN, José (1961), *El arte de birlibirloque. La estatua de don Tancredo. El mundo por montera*, Barcelona, Cruz del Sur (Renuevos de Cruz y Raya, 1).
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, (1987) «Una aproximación semiológica a *Aquel visitante*» en *Anthropos* 72, pp. XI-XVI
- (1988) «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 (1970), «El realismo simbólico de Manuel Andújar» en Manuel Andújar, *Visperas. Trilogía*, Barcelona-Andorra la Vella, Editorial Andorra (Bibl. Valira, 2), pp. 9-19.
- ESTEVE JUÁREZ, Luis Antonio (2012), *Aproximación al teatro completo de Manuel Andújar*, [http://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2012/hdl\\_2072\\_203105/Aproximacion\\_al\\_teatro\\_completo\\_de\\_Manuel\\_Andujar.pdf](http://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2012/hdl_2072_203105/Aproximacion_al_teatro_completo_de_Manuel_Andujar.pdf)
- GORDON, Samuel (1976), *Cuando la metáfora se disuelve en dramaturgia (Una aproximación al teatro de Manuel Andújar)*, Universidad Hebrea de Jerusalén. Texto mecanografiado. Ejemplar en el Instituto de Estudios Giennenses