

EL TEATRO DE MANUEL ANDÚJAR. CLAVES DE SU CREACIÓN ESTÉTICA

F. Morales Lomas
Universidad de Málaga

1. LA BIBLIOGRAFÍA TEATRAL DE MANUEL ANDÚJAR Y SU OSCURANTISMO

Manuel Andújar, seudónimo de Manuel Culebra Muñoz, ha quedado en la historia de la narrativa española contemporánea como un valioso narrador. Los manuales de la historia de la literatura así lo autorizan. Su producción en otros campos estéticos, sin embargo, no ha corrido la misma suerte. Ensayo, poesía y teatro nos hablan de un polígrafo y de un autor exigente, aunque muy consciente de que la labor creativa era única y esta división en géneros podría ser considerada como una forma de objetivar el hecho literario desde otra perspectiva. Así se lo reconocía el escritor en una carta de 6 de febrero de 1986 a Piedad Bolaños (1987: 153) que afirmaba:

Resulta difícil deslindar la dramaturgia de Manuel Andújar –objetivo de estas líneas– de sus obras narrativas. 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 revelar 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».

Creemos que gran parte de esta desaprobación se debe a la ignorancia que existe en torno a su obra dramática o quizá se justifique por la hipótesis de la poca representación que han tenido sus obras:

¿Ha sido marcada, de alguna forma, la producción dramática de Manuel Andújar por esa falta de 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 (Piedad Bolaños 1987: 154-155).

Y también, como han afirmado otros, a una cierta marginalidad de su obra, cuando no a una escasa representación que ha dificultado el conocimiento por el público en general. Así lo justifica Rodríguez Richart (2001: 493-494):

Si eso ha ocurrido con la novela de Andújar, su principal y más sobresaliente ocupación de escritor, mayor todavía es la ignorancia de su teatro, en parte porque ha tenido en su creación una dimensión marginal, como en el caso de otros destacados escritores, famosos en otros géneros (pienso en Pedro Salinas, Manuel Altolaguirre, Ramón José Sender, José Herrera Petere, León Felipe, José Bergamín, Paulino Masip y algunos más) pero que, por diversos motivos, han cedido a la tentación escénica.

Esa marginalidad del teatro de Andújar también se justifica por sus propias declaraciones, pues en más de una ocasión, al hablar de su teatro, lo calificó un tanto displicentemente como «merodeos teatrales o escarceos».

Pero desde luego al hecho de que sus obras se publicaran en Méjico y, en el caso de la divulgación de *Teatro* de la Diputación de Jaén, no tuvo una distribución comercial adecuada. Y también por esa tendencia que existe en la sociedad española a colocar adjetivos categóricos en los escritores a los que se «crucifica» de por vida con ellos: novelista, poeta, dramaturgo... A Andújar lo tildaron de novelista y, aunque su labor fue multidisciplinar, ya quedó definitivamente marcado por esa riqueza de su novelística. Igual podemos hablar de Valle-Inclán, verbigracia, del que se ignoró siempre su poesía (algo marginal para la mayoría de los críticos) cuando realmente fue gracias a la lírica de *La pipa de Kif* que se adelantó a otras creaciones posteriores como el esperpento en teatro.

Paradigma de lo que decimos son los dos únicos párrafos que le dedica Ruiz Ramón en su *Teatro español del siglo XX* (1977: 438) en los que ensalza su calidad literaria pero su ausencia de dinámica teatral así como su silenciamiento:

Autor de espléndidas novelas (*Llanura*, *El vencido* y *El destino de Lázaro*) y dramaturgo silenciado en España, que en 1962 publicó tres piezas: *El primer juicio final*, *Los aniversarios* y *El sueño robado*.

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, 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.

En esta línea de ausencia del panorama español teatral, pocos han sido los críticos y ensayistas que han dedicado su labor a estudiar su teatro. Merecen destacarse en este ámbito Bolaños Donoso, Rodríguez Richart, Aguilera Malta y Esteve Suárez. Este último muy recientemente en el 2012, lo que puede hacernos creer que existe un interés creciente por el mismo. Este último hacía la siguiente reflexión sobre esa ausencia pública del teatro de Manuel Andújar:

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 (Esteve Juárez 2012: 7).

Y algo de esta ignorancia u oscurantismo en torno a su obra ya advertía Manuel Andújar en la «Introducción» a la edición *Teatro* de la Diputación de Jaén donde decía lo siguiente:

Quizá encuentre este haz de piezas la curiosidad de algunos estudiosos que localizarían confirmación de mi experiencia y de un afán comunicativo que, al menos, se distingue por su propósito humanístico. Lo que confío capten las almas piadosas de valores vivos, palabra fiel y protagonísticos trances, y puntúen, como no me es dable avizorar, los signos de mi escritura en un género literario que no es el que más he cultivado (Andújar 1993: 5).

Podríamos preguntarnos finalmente si estas razones avizoran el rechazo a la misma por ausencia de calidad o inadecuación al género, de su adecuación a los tiempos que corrían en cada momento o a otras razones más espurias. No nos gustaría dar una primera respuesta en estos momentos porque se deducirá de nuestras palabras a lo largo de este estudio, pero sí queremos adelantar que la obra teatral de Andújar posee una enorme riqueza literaria, lingüística, de creación metafórica y alegórica, y, aunque en determinados momentos, podamos sentirla como de otra época en cuanto a recursos dramáticos que no son de este momento,

debemos objetivar su enorme fortaleza y afirmar el hecho de que se adentra en los grandes temas que siempre han preocupado al ser humano: el compromiso, el exilio interior y exterior, la identidad, el reconocimiento y la comprensión de los demás, el peso del pasado y la memoria, la rememorización, la existencia y la construcción de lo que somos.

Andújar escribió en total doce piezas dramáticas. Ocho en el volumen *Teatro* (1993)¹, que seguimos en nuestro estudio, y el resto en épocas anteriores. En ese compendio aparecen *El Director General*, *En la espalda, una X*, *Los aniversarios*, *El sueño robado*, *Aquel visitante*, *Objetos hallados*, *Todo está previsto* y *Al minuto*. Las restantes son: *Maruja*, *Estamos en paz* (*Ensayo dramático*), *Y después, ¡No grites!* (*Apunte escénico de la guerra española*) y *El Primer Juicio Final*.

La producción dramática de Manuel Andújar comienza desde su llegada a México. A la edad de veintinueve años, en 1942, publica cuatro obras breves:

- *El Director General y Maruja*. *Dos apuntes escénicos de la guerra española*, ambas en un solo libro².
- *Estamos en paz* (*Ensayo dramático*), acompañada de *Y después, ¡No grites!* (*Apunte escénico de la guerra española*)³.

De estas cuatro, en el volumen de *Teatro* que analizamos de Manuel Andújar, solo se publicaría una de ellas, *El Director General*, que desarrolla una situación breve y concreta de la España en plena guerra, enero de 1939: desde su despacho, el protagonista José, el director general, habla con el secretario que le informa de la situación calamitosa y recibe diversas visitas.

En 1958 escribe *El Primer Juicio Final* –tampoco aparece en el volumen *Teatro*– que se publicará cuatro años más tarde, en 1962, en Ediciones de Andrea⁴, junto a las dos obras que había escrito el año anterior: *Los aniversarios*⁵ y *El sueño robado*⁶.

¹ Publicado por el Diputación Provincial de Jaén, 1993.

² Publicada en México, D.F., Cuadernos del Destierro, 1942.

³ Publicada en México, D.F., Cuadernos del Destierro, 1942.

⁴ Hubo una lectura de esta obra en la Galería Excelsior de la capital mexicana a cargo de Augusto Benedico y de la actriz Nancy Cárdenas, con acotaciones pronunciadas por Francisco Zendejas.

⁵ Se presentó en Radio Universal de la capital mexicana.

⁶ Hubo una lectura pública de la obra a cargo del grupo dirigido por Antonio Joven, en el Teatro de la Exposición del Exilio Español de México, celebrada en el Pabellón de Cristal de Madrid.

Aunque en 1963 escribe *Todo está previsto*, no será hasta treinta años más tarde que se publique en el volumen *Teatro* que seguimos. Todo ello incide una vez más en la idea expresada párrafos arriba sobre un cierto abandono en su dramaturgia, acaso también inherente al propio autor. Al final de esta obra Andújar (1993: 241) realiza el siguiente apunte sobre *Todo está previsto*: «(Inédito. Escenarios iberoamericanos: Caracas y Buenos Aires)». A este respecto indica Esteve Juárez (2012: 67):

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.

Aunque había sido escrita muchos años antes, *Objetos hallados*⁷ se publicó por primera vez en 1985 y ocho años más tarde se reeditaría en el volumen *Teatro*.

Al minuto es inédita hasta su aparición en el volumen que seguimos de 1993.

En 1973 publica *En la espalda una X*⁸ en *Papeles de Son Armadans* de Palma de Mallorca. Con ella Andújar retrata de un modo un tanto esperpéntico la historia de un ex ministro, Jorge Alcaraz y su extraño amigo, el visionario Heliodoro Vesperal, en tanto espera de nuevo ser llamado por el poder.

Y, finalmente, en 1974, se publica *Aquel visitante*⁹ también en Palma de Mallorca, en *Papeles de Son Armadans*. Una obra en la que Piedad Bolaño (1987: 155-156) afirmaba que fondo y forma eran inseparables y hablaba de dos etapas diferenciadas:

Predominando en el primero de ellos el valor histórico y en el segundo el valor estético (...) 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 segundo grupo pertenecen obras concebidas fuera y dentro de España: *El Primer Juicio Final* (1958), *Los Aniversarios*, *El sueño robado* (escritas

⁷ Publicado en el *Diario Jaén* y en la revista *Celacanto* (Huelva), núm. 12, 1985.

⁸ En el número CCII, p. 59.

⁹ En el número CCXXIV-V, p. 215. Se presentó por un grupo de maestros en Andújar dentro de un ciclo de homenaje al autor.

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).

El teatro de Manuel Andújar pivota sobre el ser humano como elemento trascendental. La merma de las ilusiones, la disfuncionalidad entre el espacio vital propio y el ajeno, la falta de comprensión de la propia realidad y la inadecuación al momento histórico, la sensación de pérdida, la exhumación de la culpa, la enajenación o la locura como espacio posible, la identidad y el reconocimiento del otro, pero también incide en la temática de la caída y la cesantía, la diversidad de formas en el modo de ver el mundo y cómo una puede destruir a la otra, el concepto de moral aplicado a los jueces como dilema, y cómo una vez que la judicatura cae en manos de una idea, la sociedad acaba fermentada definitivamente. Pero también animan su teatro las disquisiciones del grupo y su conformación en aras de la potencial violencia que se genera. Hay una profunda asociación de violencia en torno a la memoria, pero también existe la visión de la colmena como colectivo frustrado en sus pretensiones vitales que viven su propia individualidad en medio del marasmo de sus vidas a las que encuentran sin salida. Se plantea la tensión y la discusión entre lo colectivo y lo individual, y el concepto de pasado en el advenimiento del discurso presente.

2. CLAVES INTERPRETATIVAS DE SU OBRA DRAMÁTICA

El Director General llevaba por subtítulo «Apunte escénico de la guerra española». Ofrece la temática del derrumbamiento. Dividida en dos escenas, Andújar conforma sendas imágenes de los últimos momentos de los perdedores de la guerra civil española: en la primera, varios personajes dialogan con José, días antes del derrumbamiento de la República; en la segunda, con su mujer Adelaida se dirige al exilio pero con la esperanza de volver. Esta obra pertenece a ese grupo que conforma la temática de la guerra civil:

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 (Bolaños Donoso 1987: 158).

Nos llegan sensaciones de que todo está perdido ya, pero también despedidas y reencuentros: con el comisario Santana (le habla de que le sienta mal la ciudad y estaría mejor en el frente), de Don Silvestre (se queja de su invalidez, de que no puede marchar y le ofrece un libro, mientras alude a los versos de José y este responde como un verdadero poeta: «Me das en estos momentos una impresión de nieve, de lóbrego sueño, de tumba abierta y que aguarda ocupante», p. 12); finalmente Adelaida, que solo piensa en la fiesta (y darle brillo a su esposo) cuando todo sucumbe a su alrededor.

Hay en esos momentos unas duras palabras de José a su esposa (se disculpa al final de la obra) que muestran una actitud, la arremetida contra aquellos que vieron el conflicto como una forma de medrar en una mísera existencia: «No, lo haces por verte rodeada de gentes obsequiosas, por saber así que eres importante, que has «ascendido»» (Andújar 1993: 12).

En la segunda escena huyendo por la carretera que conduce a la frontera de Port Bou con la sensación de agonía, dolor y desesperanza expresa José su sensación de errabundo y el amor a la tierra, y se apodera de sus palabras un inmenso lirismo:

¿Por qué las criaturas errantes amamos tanto la tierra...? (...) Fue aquél un forzoso retorcimiento de nuestro ser, y nos reintegramos, sin bienes y sin perifollos oficiales, a una vida imprevista y azarosa, a nuevos trabajos, que no serán sino estrías de una candente añoranza» (Andújar 1993: 15-16).

En la espalda, una X aborda la temática de la caída, la cesantía, otra catadura del derrumbamiento disímil a *El Director General*, pero complementario. Una obra un tanto extraña, no ya por el lenguaje enfático sino por la plenitud en la menudencia lingüística que conduce a una situación dramática enmarañada para el público por la tendencia en ocultar con el lenguaje unas trabas escénicas.

Apariencia oscurecida que se reduce a un argumento desnudo: Marcial (jardinero-chófer) e Inés dialogan sobre su jefe, el exministro Jorge Alcatraz y su esposa Edu mientras se espera la visita de Heliodoro Vesperal (Lío). Inés advierte que posee una estupenda colección de inconsecuencias, traiciones y estupideces del exministro por si tuviera que aprovecharlas. La obra ofrece la imagen de una pareja venida a menos. Se producen una serie de llamadas de Edu a diversas personas para convocarlos a su casa: a Artemisa, secretaria de una extraña organización: Sección Interregional de la Sociedad Internacional de Alicientes Temperamentales; a Basilio, jefe del Departamento de Poluciones Cacofónicas; y a Naru, cantante be-

lla y de edad indeterminada. Sólo llegará (al final) Naru, pero antes sí lo hará el amigo Heliodoro Vespéral (Lío), un hombre rico y mundano de penetrante mirada que tiene una facultad visionaria y se pierde en un lenguaje ensimismado en sí¹⁰. Es quien hace de abogado del diablo y realiza una invectiva penetrante sobre el político Jorge Alcatraz: «Y las emanaciones del vacío lo sumen en crisis de la más estrujante depresión»:

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 pomposidad retórica, hayan tomado modelo de alguno muy conocido (Esteve Juárez 2012: 52).

Desde luego que la equis del título posee un valor simbólico y enigmático. Es la equis que aparece en el prefijo ex: la exoneración de Jorge Alcatraz. En un momento del diálogo con Jorge Alcatraz le dice Heliodoro (Lío): «No pude y no podré –sospecho– quitártela de la espalda». Es la equis de la derrota, de la desolación, del que todo lo ha sido y ahora no es nada.

Sus diálogos permiten adentrarnos en una definición intelectual sobre el poder y la autoridad. Lío distingue entre la autoridad y el mando. El primero como un proceso de colectivización de la biología y la zoología; el segundo, como un disfraz que «se nutre de los contenidos, individuales, ideológicos, y luego los defeca» (Andújar 1993: 29).

La cesantía de Jorge Alcatraz no impide que se nos muestre como un luchador (igual que le sucedía a José, el protagonista de *El Director General* que acaba la obra con «Volveremos. ¡Camarada España!») que pretende recuperar el espacio perdido. Idea que llega al final cuando, cesa de improvisar esa visionaria y crítica imagen de Lío, mientras el jardinero-chófer Marcial le da la noticia de que su hermano Luisín ha intentado apuñalar a la cantante Naru, y tanto él como su mujer Edu interceden para que Jorge Alcatraz emplee su ascendiente con el ministro de Justicia y acomode el indulto de Luisín.

Jorge, que todavía sueña con ser repuesto en su autoridad de antaño, ve en este acto un entorpecimiento para su vuelta y se rebela contra los

¹⁰ Una prueba de lo que decimos pueden ser estas palabras del personaje que dialoga con Jorge Alcatraz: «Mi proceder, cuando callo o me manifiesto, en los círculos concatenados a las decisiones, en esos globos de ecos, que suponemos ascienden, por vaharadas, a la suprema instancia, prevalecerá, es y será aquilatado, terminará imponiéndose». Desde luego un lenguaje al que no es ajeno el propio Jorge Alcatraz pues le espeta que en esas disquisiciones mentales y sarcásticas propias de su lenguaje hace honor a su nombre: «Era tu estilo, en el colegio, «la táctica de Lío»» (Andújar 1993: 29).

peticionarios. Mientras Lío critica una vez más su actitud. En ese ínterin reciben la noticia de la caída del gobierno y de la nueva lista que se prepara de ministrables. Jorge Alcatraz está a la expectativa de ser nombrado pero se frustra su anhelo. La escena cierra con la urgente despedida de Lío y el contraste frívolo de Naru que llega para cenar:

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 entramado de influencias y relaciones y cómo manejarlas como ya se ha apuntado (Esteve Juárez 2012: 54-55).

Los aniversarios aborda la temática de la represión nazi contra los intelectuales judíos. Es una de sus obras más extensas junto a *Todo está previsto*, y mejor organizadas en cuanto a la dimensión escénica y a su rigor en la ideación de su puesta en escena. Ha sido elogiada tanto por Rafael Conte como por Rodríguez Richart.

Lleva por subtítulo «Relato escénico en cuatro cuadros». Con un bello lirismo y una síntesis entre la realidad y los sueños, Andújar penetra «narrativamente» –como dice en el subtítulo– rompiendo la línea temporal con *flash-back* y *flash-forward* en la figura de un poeta judío, Peter Sturm¹¹, condenado por los nazis a causa de su producción poética. Su mujer celebra su aniversario –título de la obra– sola, con la memoria como presente aunque su ausencia se constata al final. La valoración temporal del título tiene mucho que ver con la sensación implícita en la obra de que el protagonista no llegará a viejo.

¹¹ Podemos considerarla no solo un homenaje a todos los judíos sino en concreto al conocido actor austriaco del mismo nombre que el protagonista Peter Sturm (Josef Michel Dischel), que adoptó como seudónimo este nombre. Nació en 1909 en el seno de una familia judía de Viena y murió en 1984. Su padre era sastre, originario de Polonia y su madre de Hungría. Se unió al Partido Socialdemócrata de Austria con diecinueve años y más tarde se convirtió en un miembro activo del Partido Comunista de Austria. En 1935, fue declarado culpable de alta traición y condenado a dos años y medio de prisión. En mayo de 1938 Sturm fue arrestado y enviado al campo de concentración de Dachau. En agosto, fue trasladado al campo de Buchenwald. En 1942 fue enviado a Auschwitz. En enero de 1945, los prisioneros fueron trasladados a Buchenwald en la marcha de la muerte de la que logró sobrevivir. Durante el Holocausto, su madre fue asesinada en Auschwitz. Buchenwald fue liberado el 11 de abril de 1945. Sturm volvió a Viena, donde reanudó su carrera de actor y trabajó como presentador de radio. Después emigró a Berlín Oriental y estuvo de actor en el Deutsches Theater. El 30 de marzo 1961 Sturm fue galardonado con el Premio de Arte de la República Democrática Alemana. Sturm tuvo una larga carrera como actor con la DEFA y la DFF en el este de Alemania, apareciendo en más de cincuenta producciones de cine y televisión.

En el primer cuadro, que se desarrolla en 1941 o 1942 en un lugar indeterminado de Alemania, la madre de Peter Sturm (su apellido en alemán significa tormenta), la anciana Raquel Altdorf, viuda de Jaime Sturm, que se define como muerta, pregunta a dos personajes (el joven nazi y el cónsul de México) dónde se halla su hijo.

En el segundo cuadro, la acción transcurre también en Alemania nueve o diez años antes que el primero, cuando los nazis se preparan para coger el poder. Es el más profundo y se ciñe al diálogo entre el acusado (el poeta Peter Sturm) y el juez Franz Lienecke, que finalmente lo condena por considerar que su libro de versos va contra las leyes.

En el tercer cuadro, al finalizar la guerra mundial en 1945 en México, hace un año que Peter Sturm ha muerto, y Andújar toma la voz de varios personajes para analizar desde una perspectiva múltiple al personaje sobre el que pivota la obra, siendo un poema inicial de Sturm el punto de partida para la metaliteraturización del proceso estético y escénico que pretende proyectar una imagen consistente.

En el cuarto cuadro, en México tres años después de la primera velada conmemorativa, la señora Ana Sturm, mujer del poeta, con sus amigas, la escritora Else Sterlight y la soprano Inme Ratwort, que se aprestan a preparar una película sobre el poeta, dialogan sobre sus mundos y la figura del poeta, mientras un aire lírico y sensitivo despide la obra.

La presencia de la anciana, el joven nazi y el cónsul mexicano al inicio nos permiten adentrarnos en tres mundos completamente diferentes pero complementarios al fin. El joven nazi habla del nuevo Estado, la anciana no se queja de su condición sino que sufre por su hijo, y el cónsul mexicano ofrece su imagen falseada, las sensaciones del que ha perdido el sentido de la revolución mexicana. Son como tres vías que ofrecen perspectivas diferenciadas hasta que comienzan a dialogar y sus mundos se cruzan. El joven pide el carnet a la anciana que lo ha perdido. Esta le habla de su hijo condenado a seis meses de cárcel y escabullido con su mujer Ana. La respuesta del nazi es demoledora tanto como la de la anciana que le avisa: «Pero se le escapa el pensamiento de mi hijo, no logra vencer sus sueños» (Andújar 1993: 47). El pensamiento de los intelectuales, algo que no logró vencer nunca el nazismo aunque destruyera sus cuerpos. El encuentro con el cónsul de la anciana le revela que entraron en México por Veracruz. Después volverán hacia el joven y la anciana insistirá en la apariencia de su hijo en cuanto al vestuario.

A lo largo del texto el dramaturgo distingue entre el pensamiento de los personajes, que va entre paréntesis, y su expresión dialógica; y ambos

conforman una dramaturgia de pensamiento, profunda en su concepción ideológica, en la que enfrenta dos formas de ver el mundo y cómo una destruye a la otra. Con un lenguaje exquisito se produce la intervención del juez Franz Leinecke, que nos permite hablar de la coacción de la prensa, la autojustificación y mala conciencia del mal realizado y la connivencia con el régimen nazi al proceder al juicio del poeta judío Peter Sturm:

Quizá haya querido simbolizar Andújar en ese poeta judío, en general, a los desterrados de todos los países por causas políticas o ideológicas, como ocurrió en su caso y en el de otros miles y miles de españoles que encontraron también en Méjico una fraternal acogida (Rodríguez Richart 2001: 498).

El fiscal se queja ante Peter Sturm de que su oficio («idear metáforas») sea la tarea de un hombre crecido mentalmente y comienza el interrogatorio de Franz Leinecke que siente curiosidad de saber por qué se dedica a la poesía y su sentido. Y Peter Sturm nos descubre su mundo, hasta el punto que casi convence de su inocencia al juez Franz Sleicke y ha de intervenir su decano, Karl Ursprung, para reconducirlo y advertirle que la divagación poética de un extraño judío no le debe arriesgar su carrera. La reacción del juez es fulgurante ante las advertencias del magisterio del decano y lo condena a un año aunque con las dudas que plantea el cuerpo del delito: «Filosóficamente, no puede aducirse, y a usted le consta. Un libro de versos, publicado en Colonia, en 1928» (Andújar 1993: 62). Y le hace preguntarse al juez, tras la evocación del efecto de esos versos si realmente el culpable es el poeta o los que utilizan en su provecho aquel frenesí:

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 (Esteve Juárez 2012: 42).

Andújar les plantea a los jueces un dilema moral. ¿Es realmente culpable un poeta de la escritura de sus versos o son los seguidores de sus ideas con sus acciones o inacciones los culpables? ¿Hasta dónde arriba la noción de culpabilidad? La respuesta de su contertulio, el decano Karl Ursprung, conduce claramente al concepto de manipulación y a la búsqueda de una excusa para la condena aun a sabiendas:

En verdad, el hombre no puede borrar ni una sola de las palabras que han pronunciado sus labios (...) Pero recurre a tus muletas prestadas: la retroactividad y la extraterritorialidad: lo que se agazapó en el tiem-

po, lo que amplía el espacio. Y en el terreno de las argumentaciones comunes, alega que los demagogos especulan con el incauto piar de un gorrión tierno (Andújar 1993: 62).

Sin embargo, ante la fatiga del juez Franz Leinecke y su pensamiento de claudicar y jubilarse cediendo el testigo a las ideas que se están imponiendo, Karl Ursprung lo reconduce y le anima a que disfrute del momento pues resplandecerá entre ellos una chispa emancipadora. La alegoría creada por ambos magistrados ante la decisión de condena del poeta judío advierte de esa duda de los jueces alemanes cuando el régimen nazi fue ocupando todos los espacios posibles de la sociedad incluida la judicatura. Asistimos a ese momento trascendente, pues una vez que la judicatura cae en manos de una idea, la sociedad acaba podrida definitivamente. Solo la justicia y el sentido de la equidad pueden estar por encima, y aquí se dirime el verdadero combate y de ahí esa especie de trance final en el que el juez, como una bacante, va enumerando caóticamente parte de las declaraciones de Peter Sturm.

Años más tarde, en 1945, y en México se encuentran una serie de exiliados de origen alemán que hacen memoria, analizan la situación y conmemoran el tiempo transcurrido y el aniversario del poeta. El cuadro se inicia con un poema de Peter Sturm recitado por la señora Knecht que hace referencia a la noción de ruinas (tanto las de Madrid, Colonia o México) para realizar un recorrido histórico y sentimental. De ese grupo, crítico con Sturm, emerge la figura de Chabela, que defiende muy sentimentalmente la figura de Sturm:

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 trata de recordarlo en la intimidad y no de un acto público en el que «se deba estar», procuran evitarlo (Esteve Juárez 2012: 42-43).

Su fidelidad al mismo es extraordinaria. Sobre todo al final del cuadro cuando dice:

Don Pedro era muy caballero. A mí me saludaba siempre como si fuera una reina. Se sentaba ahí, por las tardes, en los ratos en que el café está desierto, y se quedaba horas enteras, como soñando, como si sufriera... (...) ¡Le tenía un respeto! Si un día lo notaba feliz porque él había encontrado esas palabras que buscaba y que iba medio cantando en voz baja mientras escribía, yo también me alegraba... (Andújar 1993: 76).

No se puede decir lo mismo de algunos de los personajes que aparecen en este cuadro.

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 (Esteve Juárez 2012: 41).

Paul Bernfeld critica a los austriacos exiliados que, al llegar a México, se convierten en explotadores. Pero emerge la figura del intelectual Ernst Stufen, que se convierte en la voz crítica de este grupo, sobre todo contra Sturm, del que ofrece una contra imagen diferente a la que teníamos hasta entonces y desde luego Erich Pommern, uno de los nuevos intelectuales y poetas, que lo ve como perteneciente al pasado.

Junto a Alfred Lerner y Paul Bernfeld se consideran los nuevos impulsores de la causa, los nuevos intelectuales y políticos que han de velar por la nueva Alemania. Dice Alfred Lerner: «Regresar a Alemania, otra vez a Berlín. Se cumple el sueño. Habrá que adaptarse a la nueva mentalidad» (Andújar 1993: 74), y Adalbert Narrkunde lo arropa: «Nos espera un trabajo inmenso, para orientar y dirigir. Ellos carecen de «perspectiva», de historia. Allí somos necesarios» (Andújar 1993: 74).

En el último cuadro emerge la figura de Ana Sturm como colofón y elemento lírico de la mujer que ha protegido y guardado siempre la imagen del esposo con amor:

Otro tema, más abstracto, es el sino, el destino del poeta desterrado, el desamparo, la soledad y el olvido en que viene a acabar su efímera fama, ante la fría indiferencia de los compatriotas, tema que, si lo interpreto correctamente, entrañaría un escepticismo y un pesimismo en su autor aunque compensado ciertamente por la firmeza y permanencia del amor de Ana, cada vez milagrosamente más ferviente (Rodríguez Richart 2001: 498).

El contraste, la escritora Else y la soprano Inme, a las que les han ofrecido la posibilidad de la realización de una película sobre el poeta. Ana se rebela en su plenitud y se ofrece una imagen que es la definitiva, sobre todo cuando queda sola al final de la obra y en un monólogo recuerda a Peter y dice: «Es nuestro aniversario. Y más unidos que ayer» (Andújar 1993: 81):

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 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 (Esteve Juárez 2012: 42-43).

El sueño robado con el subtítulo de «Coro teatral en un acto» lleva entre paréntesis la dedicatoria *Homenaje a Federico García Lorca*, y lo es, tanto en el espíritu cuanto en la forma de conducción y en el lirismo que puede impregnarse de la obra de Lorca. Si bien, hay un cripticismo de raíz que lo desemeja, quizá llevado por esa tendencia de conducir al límite la transposición de la retórica simbolista y la interpretación alegórica.

La casa de Bernarda Alba está muy presente como imagen en diversos apuntes y destellos, por ejemplo, en la conformación de un grupo de mujeres como guías de la obra, en su potencial violencia, y en la cerrazón al exterior, aunque es cierto que la aparición de la Voz de Abel (el único hombre), rompe ese gineceo lorquiano. Hay una profunda temática de violencia soterrada en torno a la memoria y enfrentamientos diversos que estallan cuando el pasado ocupa el presente y se apodera de las personalidades de una y otra en tanto las voces de Abel y Elisa (entre bastidores) cuando intervienen las mujeres reaccionan según su peculiar carácter. La simbología muestra ese aire poético-trágico del teatro lorquiano a través fundamentalmente de la criada Martina, una vieja de falda escurrida y carnes de sarmiento:

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 (Esteve Juárez 2012: 47).

La obra transcurre en un taller de costura con la presencia simbólica de cinco maniqués (como los cinco personajes-mujeres) y restos de una riqueza desvanecida donde se concitan dos hermanas, Ángeles (viuda y dueña de la casa) y Lucía (también viuda), y las hijas de esta, Soledad y Prudencia, junto con la criada vieja, Martina, que limpia con frotés en tanto Ángeles lee una carta y el resto siguen los pespuntos. Mientras Soledad las hace percatarse de que hay tantos maniqués como ellas, que se han convertido en «cuerpos dormidos» y bautizados en desgracia, la voz de Martina (enigmática y simbólica) advierte que su paloma padece de una herida. Es septiembre. Prudencia habla mal de su fallecido padre por los nombres que les colocó: Prudencia y Soledad, mientras que su madre la tilda de blasfema. La guerra revolotea en el diálogo y trae el recuerdo aciago del padre y marido muerto en ella. Las malas recordaciones alteran el diálogo y Ángeles pide que se olviden. Le echan en cara a Ángeles que no «gustó la miel de la sábana». Hay tensión entre ellas por viejas historias que no se revelan totalmente sino que quedan en el aire como una losa que las hunde. Surge la imagen de Elisa contra la que Prudencia realiza ataques por el favoritismo que su tía tenía hacia ella:

La prefieres sin tapujos. Para mí el desprecio, mientras a Elisa la colocas en el altar de tus anhelos y su «hazaña» parece que te encandila, como un bramar de hembra (...) Bien le torció la voluntad al forastero y lo supo explotar. Sin mancharse, por pura caridad. ¡Bah, le robó el seso y le arrancó las últimas energías, le tronchó la médula al vejete, revolcándose con él! (Andújar 1993: 87).

Este ataque de su sobrina Prudencia hacia la ausente hermana Elisa, que huyó resguardada por su tía, hace que Ángeles responda con ímpetu sobre Prudencia e intenta abofetearla pero su hermana y madre de Prudencia, Lucía, recibe el golpe.

Lucía avisa que se irán y Ángeles, tras disculparse, confirma que si se van: «Ni siquiera partiremos la amargura, nuestra única herencia» (Andújar 1993: 87). ¿A qué se refiere Ángeles? Sin duda, tras ella existe una historia de acechanzas y horrores, acaso traiciones que se revelan de tarde en tarde. Y surge la imagen de Elisa, como la ausente, y Soledad pretende acallar el fanatismo que hay en el ambiente.

Para ello propone ir al peñascal y así despejarse en el aire puro, pero la reacción de Martina es furibunda: ella no irá al peñascal ni atada. De nuevo se desencadena el encontronazo con su señora, Ángeles, por esa negativa. ¿Qué sucedió en el peñascal? La guerra surge de nuevo como un ave de mal agüero trayendo historias del pasado: los que escaparon

y se afincaron en países extraños, el hijo mayor de doña Marina, al que mataron.

Soledad abraza a Martina y trata de convencerla de que los acompañe y Martina responde: «No me comprometas. Me pides un imposible» (Andújar 1993: 90). Andújar mantiene con fortaleza y buen hacer esa tensión del pasado que va ocupando progresivamente el escenario de este taller de costura como una amplia y trágica sombra. El coro teatral se va cerrando en sí mismo, cercenándose en su conformación íntima. Ni Ángeles ni Soledad saben por qué esta reacción de Martina, que dice: «Les juro que «lo» oí igual que a vosotras» (Andújar 1993: 90). Pero, ¿qué oyó Martina? ¿Qué se oculta en sus palabras? ¿Qué saben los personajes que ignora completamente el espectador? Este recurso dramático perfectamente conducido en su simbología y ocultamiento mantiene sin duda la tensión de la obra hasta el final. ¿Quién es este «él» al que se refiere Martina, Prudencia, Soledad?

Advierte metafóricamente de los encuentros de hombres con Prudencia y Soledad: «Oigo el crujir de los cabellos en las almohadas» (Andújar 1993: 90). El lenguaje puede volverse sin duda contra el espectador que asiste expectante a ese cúmulo de sensaciones que van envolviéndolo hasta que llega la historia del peñascal. Y dice Martina: «Sucedió de verdad, a plena luz, una mañana entera».

La Voz de Abel, como venida de ultratumba, comienza a relatar la historia fragmentariamente desde ahora hasta el final de la representación mientras dialoga con Martina o esta, como en trance, musita sus palabras o las comentan los demás personajes y se va mostrando misteriosamente el enigma. Sabemos que regresó de un país lejano y necesitaba confesarse y que no se acusara a Elisa de nada porque él la convenció para irse (ayudada por Ángeles que la encubrió) ya que aquella se sentía que se ahogaba. Pero cuando Martina toma prestada la voz de Abel para proseguir la historia, solo recibe el ataque de sus contertulias. Así le dice Ángeles: «Véngate, con simulación de brujería, de todas las humillaciones que nos achagues. Desnudas estamos, arráncanos la piel y el vello y pregónalos por las ferias» (Andújar 1993: 93). De pronto surge también críptica la voz de Elisa a través de la interposición de Ángeles: «Soy una mujer que no puede encerrarse. Ni en las costumbres ni en la obsesión. ¿Quién ataja la savia?» Y el diálogo con la voz de Abel que afirma que la respetó y cuenta sus trabajos como ingeniero en países lejanos. La palabra de Ángeles genera aun más intriga cuando afirma que él se salvó de la guerra y se enriqueció. El regreso de Abel es bendecido desde el mismo púlpito

de la iglesia pero su reconcomio fue terrible, el recuerdo actuaba como férula en su existencia.

A través de Martina y a través de la voz de Soledad, que acusa a Martina de haberle robado sus sueños (título de la obra), vamos penetrando en el sentido último de la historia. Y dirá Martina: «Alegas que te espíe los sueños, que robé tus tesoros escondidos. Paloma, ¿es posible que vuelas tan corto? ¿Sólo te fías de tus sentidos y malicias?» (Andújar 1993: 97). Y tras ello anuncia su ida y que no habrá sosiego entre ellas. Se dirime la historia de la vuelta de Abel y el abandono de Elisa días antes de la muerte de este. Pero, ¿por qué Elisa abandonó a Abel? Y responde Soledad:

Porque visité a don Abel. Ella empezaba a enamorarse –de un espejismo– y me lo confesó. Si no la arrancaba de allí, a tiempo ¿qué asidero de esperanza nos quedaba? Sufrir, aplazar vanamente, la voluntad hecha trizas (Andújar 1993: 98).

Don Abel actúa entonces como ayuda y guía para Soledad desde ese momento. Se despide Ángeles de su sobrina Soledad, mientras Prudencia, última que interviene, afirma:

Risa del aire caliente, avecica que vuela, pardo mantón peregrino de la criada que robó el sueño. Don Abel y don Caín (De un salto se abalanza sobre el grupo de maniqués y con ligero empujón, en carambola, derriba dos.) ¡Mirad, mirad! ¡Ya sólo quedan tres! (Andújar 1993: 99).

Todo un mundo cercenado, interrumpido por el exilio y encerrado en las cuatro paredes de una existencia que estalla finalmente, como sucedía en la obra de Lorca para generar la tensión y la frustración de todo lo interrumpido:

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 maniqués de los cinco iniciales, los cuales de este modo se convierten en un símbolo interno de la obra que quizá signifiquen el muñeco vacío de vida que han sido ellas hasta ese momento (Esteve Juárez 2012: 47).

Aquel visitante, lleva como subtítulo *Pieza teatral en un acto de cuatro tiempos desiguales*, y dedicada a Eduardo Naval (que tuvo un «observato-

rio» de tipos y avatares en al madrileña calle de los Señores de Luzón). Es una pieza dramática que pretende ofrecer la visión de la colmena, un colectivo desilusionado, frustrado en sus pretensiones vitales que viven sus propias individualidades en medio del marasmo de sus vidas a las que encuentran sin salida.

La llegada del «Visitante» va a producir cierta alteración en las mismas, pero solo de modo momentáneo, porque de nuevo vuelven a las andadas hasta que su segunda llegada es para advertirles la muerte de una joven parturienta que, al parecer se ha suicidado al no soportar «las tensiones difusas del ambiente humano, que la envolvían», como nos dice el doctor Don Severiano en su monólogo final.

Es una obra que se hace oscura y compleja en el seguimiento verbal por la tendencia del escritor a recluir su diálogo en un lenguaje alambicado, metafórico y alegórico entreverado de la jerga que ofrece una dificultad de interpretación no apta para cualquier público. Es necesario estar muy atento a las circunstancias del diálogo, leer entre líneas, para no perderse en este sofisticado discurso, a veces excesivamente largo y discursivo para conducirnos a una imagen tan simple: el fracaso y la individualidad versus la vitalidad y, como resultado fehaciente, el ambiente fétido como inferencia a cualquier tipo de ilusión y esperanza. Está claro que es un discurso pesimista de carácter moral sustentado en un periodo de grandes zozobras:

Los dramas de Manuel Andújar se presentan con una prosa vibrante y condensada, que obliga a un gran esfuerzo de concentración –no siempre viable para un espectador teatral– y admitiendo la severidad estilística rectora del dramaturgo al rechazar toda clase de fórmulas, su potente lenguaje reúne, obviamente, vicios y virtudes» (Gordon, 1976:20).

Publicada en 1974 en *Papeles de Son Armadans* pretende reflejar un camino sin salida ante las pretensiones y las ambiciones personales, cercenadas por la falta de respuesta del colectivo. Una suerte de inanidad proclama la voz y la palabra de sus personajes que, desde sus respectivos aislamientos personales, sucumben al discurso ingrato del naufragio vital, a pesar de la fuerza que comandan como colectivo, nunca recogida como elemento trascendental por su inanidad.

Pero esta relación que podría obtener una enorme fuerza como impacto dramático se espesa en el cúmulo de imaginación verbal que apaga la tensión dramática por ocultamiento.

La estructura se organiza en torno a un cruce de diálogos de los personajes populares, la llegada simbólica del visitante y el corolario final en el monólogo del médico que realiza un autoflagelo moralizador.

El espacio escénico está limitado a una calle con viviendas en un barrio suburbano con explanadas, solares y la autopista cercana al final del verano, hay establecimientos, rótulos que muestran los lugares de los que emergen sus representantes o símbolos: el dueño del Mesón de la Cuchipanda, Recaredo; el propietario de la Fonda La Parada, D. Salustio; el camarero del Brooklyn, Curro; el doctor del Consultorio Médico El Trasplante, D. Severiano; el poeta «oficial», Baldomero; el músico, el guitarrista Caratraste y diversas vecinas:

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 (Esteve Juárez 2012: 62).

Inicialmente todos intervienen explicando a su modo sus esperanzas, sus pérdidas, sus deseos... Y la imagen volátil de la prosperidad que, en boca de D. Salustio, «sería el salvador póstumo de vuestros intereses colectivos» (Andújar 1993: 103). El camarero Curro se define como que están mortuorios y Caratraste afirma que «el más hombre se cansa de ser centinela». El Doctor, al no tener enfermos o no llegar estos, se ausculta a sí mismo. El poeta Baldomero nos habla del «esputo del subdesarrollo social» y de la «inflada y digestiva patria». Pero hay alguien que representa cierta esperanza en este marasmo: una joven embarazada que pronto dará a luz. Sobre ella dice la Vecina Principal: «Su espíritu se tonifica con esos efluvios del orden y de la paz, de la seguridad absoluta en el porvenir cierto». Pero esta joven a la que se refieren los personajes no aparece nunca. Sí surgen una y otra vez ellos en sus discursos recurrentes, reiterativos, donde expresan ese desamparo «en este condena sitio», como dice Caratraste. Y las palabras simbólicas del poeta sobre la herencia recibida por el género humano: míseros gustos, esperanzas de superchería y feroces móviles.

Se plantea la tensión y la discusión entre lo colectivo y lo individual. Curro increpa a Recaredo que su negocio no pervivirá porque es individual y en cambio «la unión hace la fuerza y lo particular no aguanta» (Andújar 1993: 107). Y es lo que ha traído la aparición de los llamados Bares Misterio que funcionan como grandes cadenas y sociedades inter-

nacionales. Pero pronto todos van refrenando estas ideas de la internacionalización y la intromisión de estos bares como un claro intento de rechazo de lo foráneo y lo que puede invalidar aún más su estatus vital. Lo ven como un ataque contra ellos y su posición. La Vecina 3ª sobre ellos dice: «Nos traerán el alboroto y la corrupción». El que discrepa es Curro, que ve una oportunidad de empleo, y dirá: «¿Quién se sacrifica por romanticismo, hoy?»

Progresivamente van enumerando calificaciones diversas para estos Bares Misterio y sus dispensadores: «penumbra científicamente graduada», «espacios independientes y sugerentes, mullidos asientos», «emisarios que suministran los condimentos que anhelaís», «pinchos de sabores sintéticos», «atmósfera sugestiva», «admirables damas», «admisión planificada»... Y, ante este advenimiento y la casi imposibilidad de luchar contra ellos, claudica Caratraste: «Habrà que emigrar, con los huesos cascados a cuestras» (Andújar 1993: 110). Una desazón de Caratraste a la que ofrece consuelo la Vecina 3ª ante la perplejidad de este. Poco a poco el amor de la vecina va creciendo y se anunciarán nupcias al final de la obra.

Son divertimentos momentáneos que preparan la llegada del Visitante, un personaje misterioso en el que todos ven al principio alguien ajeno a su «ordino» y, por tanto, peligroso, pero sucederá más tarde. Es evidente que cuando alguien o algo no se comprende, se rechaza. Al principio todos ofertan ávidos sus servicios, quieren atraerlo para sí, hasta que el Visitante, cansado, estalla: «¿Es que no puede uno ir suelto por ahí, conforme le dé la gana? Mi libertad y mis humores son algo sagrado. Soy un «particular»» (Andújar 1993: 115).

Pero los habitantes de esta calle discrepan taxativamente en loor de un concepto de lo público y lo privado *sui generis*: «En la calle –dice Vecina Principal–, cosas y personas son fenómenos y propiedades públicos». Y el doctor remacha: «Exacto, si usted se desmaya por una desgracia, de un atropello, verbigracia, se transforma, aquí, en mi propiedad» (Ibidem).

Ante tanto rechazo comienzan a insultarlo y lo llaman espía o asesino, «pensador, un «independiente»». Existe en el concepto de lo público una dictadura que determina a unos y otros en función de su aceptación y rechazo. El único que parece coaligado con sus pretensiones de querer ser simplemente un particular y no participar de esta colectivización del pensamiento y las razones es el poeta Baldomero, que los increpa: «No incordiéis a nuestro fortuito huésped»:

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 progresa la 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) (Esteve Juárez 2012: 64).

Ante la violencia que va surgiendo con su presencia, el Visitante opta por presentarse como Sebastián Caminero, alias el Bastoncito, nacido en Madrid abril de 1931, soltero y mujeriego, y de profesión diversa: trabajador en la Administración, pregonero en subastas y corretajes en fincas urbanas, «lanzaproductos». El monarca de los comisionistas, se define. A partir de este momento el Visitante va como adueñándose del «ánima» de los presentes gracias a su facilidad de palabra y les habla de la patente «Jovial» (un dentífrico claro que determina un apacible humor), un caso magnífico de ilusionismo. Pero para que se produzca esta felicidad ansiada por todos los presentes, le tienen que confiar «su anhelo más hondo, porque es el ‘rasgo’ del que depende el eficaz ejercicio y la suasoria preparación, que en sí misma es un deleite» (Andújar 1993: 121). Y poco a poco se va produciendo una metamorfosis en ellos.

Este primer tiempo (tal como lo llama el autor en el subtítulo) es el más amplio. Con él ha querido establecer una imagen en la que se pasa de una situación de desolación a otra de cierta calma y aceptación personal.

En el segundo tiempo han transcurrido cuatro o cinco horas después de esta exultante situación final en la que todos parecían haber alcanzado cierto éxtasis particular. Pronto comienzan a sentirse extraños, tras la ida del Visitante. La Vecina Principal afirma que la paz ha huido de ellos y les ha arrancado con la palabrería sus secretos más íntimos. Pero la Vecina 3ª lo defiende:

¿Y qué nos importa su procedencia, la causa verdadera de su diversión? ¿Que fuese o no sincero lo que intentó imbuirnos? A cada uno le prestó atención e interés, nos reveló las razones de ser que teníamos escondidas. Laureano y yo, que estábamos tan cerca y tan lejos, por su mediación nos arreglamos. Fundió nuestras soledades en al unión que pronto anunciaremos. Laureano... (Andújar 1993: 122-123).

Todos comienzan a sospechar de todos porque le han entregado sus secretos al Visitante y se sienten como si hubieran caído en la trampa de un conjuro. A cada uno fue concediéndole el Visitante lo que realmente ansía: ser protagonista de su vida con júbilo. «Guardián de la salud, me eligió», dice el doctor. «A mí, pastor de metáforas», replica el poeta Baldomero. Sin embargo, progresivamente, como si hubiera desaparecido el efecto balsámico inoculado por el Visitante, pronto acaban entrando en una dinámica personal malograda, individual y autónoma.

La Vecina Principal entra en un diálogo misterioso con una Voz que nos retrotrae a su experiencia personal y su aventura clandestina de amor con el esposo de Aurora. También D. Salustio habla de su vida y su apetito vil y vergonzoso; y la Vecina 3ª...

En el tercer tiempo de nuevo declaman sus frustraciones el doctor y el poeta Baldomero, pero antes de que esto suceda llega el Visitante de nuevo, con otra imagen. Acude también con otro oficio (última invención de la informática): el escrito de la Superioridad. El Visitante pide la atención de todos y hace un recorrido en su actuación en un lenguaje alegórico y complejo. Ahora se hace llamar Modesto Simón Dinamo. Les anuncia la muerte de la mujer embarazada:

En mi horrible búsqueda por los taludes y el huerto que colinda, no encontré más que restos esparcidos. El cuello, de hermosa lozanía, había sido cortado a cercén y sustentaba un rostro moldeado por extraña y definitiva calma (...) Abdomen henchido, de continente ileso y feto privado de sus existenciales alientos... (Andújar 1993: 130).

Ante este anuncio de la muerte de la mujer embarazada, que era una especie de icono vital para todos ellos, quedan estupefactos.

En el cuarto y último tiempo, la calle ha recobrado su aspecto normal y los actores han recuperado su situación habitual. El doctor prepara un discurso de entrada en la Real Academia de Medicina que en realidad es un análisis sintético de la realidad que han vivido todos los personajes. El doctor se refiere a la crisis de la conciencia y sus repercusiones conductistas en el embarazo, pero también sin duda a que su suicidio posee un claro valor simbólico en sus vidas. La única posibilidad de encontrar un camino (a través de ella, que en realidad no aparece nunca) se frustra de nuevo:

Aurora –hoy lo juzgo revelador– me oponía su felicidad matrimonial, proyectos para el futuro, el «sacrificio» del esposo, la veneración admirativa con que la rodeaba y los cuidados que le ofrendaba la «organi-

zadora volante», su vecina (...) 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 influyeron, le crearon la repugnancia y temor, una transposición acumulada de incertidumbres y aprensiones, por el ser que albergaba, «la duda radical de su porvenir» (Andújar 1993: 132).

Después va hablando de los otros personajes (de Recaredo, y su afán porque desaparecieran sus compañeros de curso y así su frustración), de Baldomero en su «irreductible soledad del poeta-profeta, el lastimoso y soberbio»... Va pasando revista a cada uno de ellos y también a él mismo, sobre el que dice lo siguiente:

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 (...) Nos aleccionó sobre tales incomunicaciones la providencial exhibición del Visitante (...) Ojalá –son sus palabras finales– convengáis conmigo en que la calificación de resistencias nerviosas, ante recrudescimientos inherentes a excitaciones ambientales, se impone, en el organigrama terapéutico, para prevenir o aliviar, en lo posible... (Andújar 1993: 133).

El autor, a través de esa amplificación final del doctor, ha querido ofrecer una visualización moralizadora sobre ese proceso vital en el que determinadas comunidades se hayan ancladas. Pero también creemos que Andújar, cuando escribió esta obra, tenía como elemento simbólico a la sociedad española. Una sociedad fracasada en todos los órdenes de la vida, sin salida, sin perspectiva vital alguna, languideciendo día a día.

Objetos hallados (Monólogo) es una obra muy breve que fue publicada en revistas y en el Diario Jaén con la que profundiza críticamente en las sociedades contemporáneas que acaban convirtiendo a los seres humanos en simples objetos hallados. Se desarrolla en una oficina moderna durante un avanzado otoño. El protagonista es Nicasio, un funcionario municipal y jefe de la oficina de Objetos Hallados, que monologa sobre sí mismo y su entorno de empleados estatales, un momento de su vida aburrido con el que pretende ordenar un espacio vital y hacer un retrato de época. Se queja de que apenas si aparece nadie por allí porque cree que la gente «cada vez peor de retentiva, de apegos... O les importa un bledo perder algo o les contraría molestar» (Andújar 1993: 136). Existen en estas palabras del protagonista mucho del pensamiento de Andújar que observaba cómo progresivamente la sociedad entraba en una dinámica de abandono social y de falta de compromiso con nada ni con nadie, ni

siquiera con lo que es más personal. Cuando se pierde ese interés por lo propio, cómo vamos a tomarnos interés por lo ajeno.

Nicasio es consciente del avance en la técnica, pero esta no resuelve los grandes problemas de la humanidad. La mayoría piensa que se desprende de lo que no valora, de lo que le estorba. Pero también se queja de sus subordinadas municipales: de Bahía (Marina) y Caleta (Enriqueta), que trabajan como autómatas, a las que describe con dureza:

Cumplen con su rito de pronunciar los buenos días o las malas tardes, desenfunda sus «instrumentos», limpian en varias tocatas el polvo imaginario, simulan preparar papeles y útiles, se empolvan repetidamente las naricitas, úntale que te pego al embadurne de labios, hablan entre sí lánguidamente. Y la pintura de uñas, a lo miniaturista... (Andújar 1993: 136).

Es una imagen que en muchas ocasiones ha querido corresponder a ese estadio burocrático de la administración española, tan vilipendiada, que vivía como en un estado de ensoñación ajena al mundo, sin importarle su trabajo absolutamente nada, sociedad ensimismada y caricaturizada. Nada cambiará si no existe un «cambio de estructuras».

Junto a la descripción pormenorizada, el juego teatral de desdoblamiento de la primera a la segunda persona que ejemplifique escenas imaginarias. Pero en el fondo todo nos conduce al tedio de la existencia. Por supuesto que nada de hablar de política y muchos menos de asuntos que tengan una trascendencia. Pero él se siente con necesidad de que las cosas deben cambiar. Él se ve con fuerza para hacerlo, pero se siente que no lo han dejado, que se lo impidió Lupercio, y echa de menos aquellas tertulias en las que participaban como antagonistas y hablaban de temas tan interesantes:

Lupercio y su digno antagonista, el que os perora, en la etapa de normalidad preliminar, mantenían un mano a mano con ligeras intervenciones del coro, duelos de altura, que rayaban en lo parlamentario. ¿En torno a...? Surtido: rumor fresquecito de rebomborio ministerial, conflictos internacionales, escándalos sonados, los pretextos para que nos enfrentáramos los dos gallitos de pelea. Pero le socavan a uno la autoridad y el contrincante lleva todas las de ganar (Andújar 1993: 138-139).

Al trasladarlo de lugar, pierde esa tertulia que tanta vida le daba y al intentar de nuevo reingresar en ella es completamente postergado a un segundo plano. Pronto su nombre cae en desprestigio hasta llegar incluso a su propia familia. De modo que es un individuo que, no solo

rechaza su trabajo, sino que vive aislado en sus relaciones familiares y sociales, al margen de todo y de todos, incluso de su propia familia. Un ser sin atributos:

Soy, para los de casa, el convidado de piedra, un trasto, lo superfluo barato. Conclusión en triángulo. Los capitostes del Municipio «nos» desdeñan, los viejos amigos se te sacuden y los de tu casa y tribu te consideran una clase rara de polilla (Andújar 1993: 139).

Existen en este personaje muchas similitudes con el protagonista de la obra *Al minuto*, Claudio, que al ser una persona que no acierta en su existencia en ningún ámbito, convirtiéndose en una persona incomunicada, clausurada. La gran diferencia es que Claudio tiene un horizonte vital que Nicasio ignora.

La respuesta de Nicasio ante este estado casi vegetativo es emprender un nuevo derrotero (también lo llevó a cabo Claudio). Pero, como le sucede a este, y es lo que teme Nicasio, los tuyos acabarán impidiéndolo, afirmando que has enloquecido. En la obra *Al minuto*, cuando se produce el cambio en Claudio, también su hija, la psiquiatra Fidela, afirma que debe ponerlo en tratamiento porque ha enloquecido. Es la misma idea con otros matices. Cuando no haces lo que los demás esperan de ti o realizas un cambio que altere su visión sobre la realidad, te aíslan o te consideran un loco.

Esta coyuntura vital justifica el insomnio crónico que padece ante las quejas permanentes de Puri, su esposa. En uno de los sueños que tiene en el trabajo se convierte él mismo en un Objeto Hallado. Con un lenguaje literaturizado al que es bastante propenso Andújar y todo suerte de sofisticado lenguaje para expresar una realidad suficientemente simple acaba afirmando que él se transforma en ese objeto: «Me habían depositado (...) y yacía irrefutable objeto hallado sobre una tarima, en mi Departamento» (Andújar 1993: 141). Este imaginario estado le hace presenciar un vuelco en su vida anodina, en la que de pronto él se convierte en protagonista en torno al que los demás proclaman la razón para ser declarado hijo predilecto de Madrid y Héroe Máximo del Concejo al que le levantarían un monumento:

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 (Esteve Juárez 2012: 65).

Las sociedades capitalistas contemporáneas convierten al ser humano en un número, en una cifra, en un objeto descifrable, mensurable que

solo interesa por su capacidad para generar algún tipo de interés traducido en mercancía:

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 (Esteve Juárez 2012: 65).

Discrepa Andújar de esa visión que convierte a las personas en objetos que aumentan su cotización en función del valor de uso o de cambio. Un principio que ha devenido mucho después en una evidente realidad ante el capitalismo que finalmente ha triunfado: la cosificación del ser humano en las sociedades contemporáneas ejemplifica su nulo valor como individuo y su conversión en objeto valorable en cuanto los demás así lo consideren. Así dirá por boca del personaje:

El sujeto que se objetiviza de ese modo, y a tal extremo, será un afortunado, libre de penas y azacaneos, requisado y mimado por la colectividad, con vigilancia y control de médicos gratuitos, hasta que certificada instancia de deudos, que acrediten solidaridad por el interfecto, incide el expediente y gestiones de resurrección o restitución (Andújar 1993: 142).

En consecuencia, la metamorfosis desde el sujeto al objeto genera la conformación de crisálida transformadora y susceptible de ser aceptado por unos humanos que han cambiado el sentido y el rumbo de sus existencias. Pero en ese momento del sueño se despierta y su mujer Puri acaba condenándolo:

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 (Esteve Juárez 2012: 67).

Todo está previsto (Drama en un cuadro preliminar y tres actos) es una obra intensa desde el principio al final, y una de las más interesantes de Andújar, que nos reconduce a los problemas de la culpa, los naufragios particulares, la salvación personal y el intentar transfigurar el pasado para redimirse.

La distribución temporal se produce en dos épocas diferenciadas: la primera en el Cuadro Preliminar, meses después del primer acto, y el

resto de la obra conformada por tres actos tiene lugar inmediatamente después de ese Cuadro Preliminar aunque cronológicamente sean anteriores los acontecimientos.

El Cuadro Preliminar permite adentrarnos en el enigma inicial para después desembocar siguiendo el *flash-back* en la tragedia de los personajes. Esta decisión escénica temporal es un artificio literario (novelesco más que teatral) que aspira a crear un espacio dramático hacia el pasado. Sabemos desde el comienzo uno de los corolarios de Berta, que habilita la escena introductoria: la locura. Su diálogo con el psiquiatra nos anuncia que sus demonios se han instalado en su cerebro y acuden de tarde en tarde en una danza macabra que la deja completamente enardecida cuando no anonadada.

En ese Cuadro Preliminar existe una distribución de la escena en dos sectores: en el izquierdo se representa un establecimiento de discos; en la derecha, a mayor altura, una plataforma cuadrangular que simula un *ring* de boxeo. Berta, una joven de veinticinco años, que se encuentra internada, dialoga con el psiquiatra. Le dice que su cerebro funciona. Mientras el psiquiatra enciende la luz del sector derecho donde aparecen los personajes que van a dar pie a la dramaturgia una vez finalizado este Cuadro Preliminar: Rómulo, Belén, Araceli y Aníbal. El psiquiatra, que no ve nada, y Berta que trata de contagiarle sus alucinaciones.

Sabremos que alguien, Aníbal (cincuenta y dos años), ha sido condenado a cadena perpetua por algo a expiar desde su juventud. También conocemos algo más a Rómulo, un joven actor de veintisiete años que ambicionaba ser un artista excepcional pero acabó en los muelles de un puerto del Pacífico de chulo de putas. También se presenta a la joven Araceli con un niño y Belén, su madre, que tiene un pañuelo de seda al cuello para ocultar algo.

Es decir, se trata de retazos (en algunos casos concluidos) de la situación de los personajes con los que el lector o el espectador se encontrarán en los actos que siguen. En realidad, Andújar apuesta en el Cuadro Preliminar por crear una imagen que nos traslade la inquietud escénica que más tarde tendrá lugar. Ahora solo anuncia personajes y deja intuir situaciones. Este Cuadro Preliminar adquiere todo su sentido cuando finaliza la lectura o la representación de la obra completa; en el momento de inicio produce cierta confusión. ¿Hubiera tenido más sentido al finalizar la obra como un cuarto acto o un acto conclusivo? Evidentemente no. Es ahora cuando tiene sentido y, todavía más, cuando acabemos la lectura o representación de los tres actos:

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 (Esteve Juárez 2012: 71).

En el Primer Acto nos hallamos en un tercer piso de un edificio de apartamentos en el centro de una ciudad (puede aludir a Venezuela ya que se habla de «vestigios bolivarianos». Sabemos por indicaciones del autor que la obra transcurre en Caracas y Buenos Aires). Sobresale en la decoración el cuadro de Rómulo («hermosa testa de animal con relativa expresión humana»). Ha comenzado a oscurecer y están dialogando Belén, una mujer de cuarenta y seis años, de bastante carácter y comprometida con ideales de izquierda y la defensa de la mujer, y su hija Araceli. El aspecto físico de Belén es de cierto abandono: vagamente procaz, cuerpo musculoso, firmeza viril en sus andares. Habla para sí de Aníbal (el practicante maduro, amigo de su hija) al que tilda de puro, callado y aburrido. La hija, de carácter más sumiso y debilitado que su madre, hace alusión a la huida del dictador a los Estados Unidos tras robar todo lo que ha podido. El dictador (Menelao Sotero) puede ser el general venezolano Marcos Evangelista Pérez Jiménez¹² que huyó de Venezuela en 1958 tras una revolución popular.

Más comedida y pudorosa, Araceli pide a su madre que cubra su desnudez, mientras Belén reacciona tildando a su hija de oveja con aspecto de invitación a que la devoren. Araceli siente un atractivo especial por Rómulo, cuya foto contempla con complacencia.

¹² Marcos Evangelista Pérez Jiménez (Michelena, Venezuela, 1914-Alcobendas, España, 2001). Fue un político y militar venezolano que alcanzó el grado de General de División. Este gobernante fue apoyado por el gobierno de Estados Unidos, que veía en el mandatario no solo una pieza fundamental dentro del entramado mundial de la distribución petrolera, sino también un baluarte en la lucha contra la expansión del comunismo en Latinoamérica. Durante su dictadura se encargó de llevar a cabo ejecuciones, torturas, allanamientos y todas las actividades criminales propias de un gobierno militar. Fue esta una de las causas que generaron su derrocamiento. Durante su dictadura la prensa y la radio fueron censuradas. También se ilegalizaron los sindicatos, y sus dirigentes fueron apresados. Asimismo se reabrieron cárceles inhumanas, como la de la Guasina, donde fueron recluidos los opositores políticos. La seguridad nacional, policía política de la dictadura, allanó sin orden judicial y torturó o asesinó a los detenidos. Este período de supremacía terminó el 23 de enero de 1958 que es depuesto por un golpe de estado perpetrado por sectores descontentos dentro de las Fuerzas Armadas.

En este escenario entra Berta, que comienza a dialogar con Araceli. Le habla de Rómulo elogiosamente mientras le preparan entre todas un agasajo. Belén quiere aprovechar favorablemente la visita de Rómulo, pero vuelve a reiterar la ingenuidad de su hija y su falta de personalidad. Junto a esa situación privada y personal surge de vez en cuando la social y política que vive el país donde se hallan: la ida del dictador y la inestabilidad del país. Ambas inestabilidad privada e inestabilidad pública actúan como vasos comunicantes que conforman una imagen en la que ambas realidades se amplifican y se desbordan a medida que avanza la acción.

Un nuevo personaje hasta ahora aparece, el practicante Aníbal, que trae un collarcito para Araceli, quien se da cuenta que llega herido. Araceli lo cuida amorosamente, mientras la madre observa la escena e ironiza: «Hermanos de la caridad, sociedad de socorros mutuos». Hay entre Aníbal y Belén una evidente ausencia de afecto tanto como en sentido contrario entre su hija y él. Explica el practicante que, como a lo largo del tiempo atendió personalmente al dictador que padecía de una dolencia inmundada, sus opositores debieron reconocerlo en los altercados producidos en su huida y le han producido las heridas de las que ahora lo restaña Araceli.

Momentáneamente queda en un ángulo oscuro de la escena mientras aparecen Rómulo y Berta en la fiesta de la homenajada Araceli. Es una fiesta también de homenaje a Aníbal que había atendido a Araceli desde que enfermó y se había convertido en una sombra suya.

Rómulo es un hombre guapo, un artista que todas añoran. Entre ellos se va hilando un diálogo en el que igual hablan de la envidia de los vecinos, cuando sepan que conocen a Rómulo, como de las reacciones de Aníbal y su historia. También premonitoriamente hablan de una película donde actuaría, «El Violador», que finalmente fue aprobada por la censura y la Oficina de la Moralidad. Rómulo surge como una fuerza de la naturaleza, un ser bello al que desean todas las mujeres. Hablan de esa interpretación en la película citada y de la necesidad de que Rómulo sustituya al verdadero protagonista, Leonardo Fresno, del que desean un accidente inmediato. Pero Araceli de pronto desfallece y Aníbal acude en su ayuda.

Hasta ese momento Andújar avanza tenuemente al configurar un espacio pero lo hace tenuemente, lentamente. Hasta ahora no sabemos nada de los personajes. Solo los está presentando, siguiendo los criterios del arte poética aristotélica. Va mostrando en su actuación el carácter, la sensibilidad, los afectos entre ellos, pero pronto nos vamos a dar cuenta

de que hay un secreto que encierran que puede (como así será) provocar la crisis dramática y el estallido de la violencia. Algo ya nos había anunciado en el Cuadro Preliminar. Si en el primero Aníbal está preso, ahora está bien; si Rómulo es un actor deseado, después marchará en una situación patética... ¿Qué ha sucedido entre ese final y este comienzo? Evidentemente una tragedia.

Parte de esa situación de violencia comienza a gestarse cuando Rómulo se siente atacado como persona por Berta, que dice de él que es un cobarde. También Berta actúa como pirómana de los sentimientos, activadora de los procesos dramáticos, sobre todo cuando comienza a enumerarle públicamente a Belén los recelos que tiene sobre los propósitos del practicante Aníbal hacia Araceli:

Dime, Belén, ¿no has temido nunca que Araceli y Aníbal...? No los vigilas, y a pesar de la diferencia de edad puede haber peligro. Es un conocimiento reciente. Apenas sabes de él. Los viejos aún vigorosos fascinan, lo mismo que las serpientes, y Aníbal guarda bastantes energías para un arrebato. Después, o un matrimonio absurdo o el abandono (Andújar 1993: 161).

La respuesta de Belén hacia Berta no se hace esperar. Y le pregunta por la turbia finalidad que persigue al hacer públicas (delante de Rómulo) sus divagaciones. La correspondencia entre Belén y Berta es extraña. Amigas pero incompletas es como si existiera una relación de afecto y odio, acaso como el otro yo, la conciencia que nos habla: «Medio reñimos y nos picoteamos. Sin embargo, cuando no estamos juntas somos desgraciadas, incompletas» (Andújar 1993: 162). Berta defiende su sano propósito aunque no le acompañe en un momento determinado su puesta en escena: desea lo mejor para Araceli y para Rómulo.

En la escena siguiente se encuentran a solas Belén y Aníbal, dos personajes que al final de la obra la fijarán en su esencia dramática y le darán un gran alcance literario. Existen diferencias entre ellos porque ambos juegan a la protección de Araceli, aunque las perspectivas sean muy diferenciadas y la sospecha de Belén sobre él se ordene como un amplio mar que los separa.

Esa dinámica teatral que se va gestando con el trasfondo de la huida del dictador como espacio público, va transigiendo como un proceso de vasos comunicantes en una síntesis de ambos pues, si el trance del país se opera por la huida del dictador, la conflagración personal se va a consolidar también por la desaparición de algún personaje. Pero por el momento, en este primer acto, Andújar no ha manifestado otra perspectiva que captar

el interés de los espectadores o los lectores y cocinar a fuego lento la esencia del drama. Las últimas palabras de Araceli en este primer acto son una sombría advertencia de lo que podrá acontecer en las escenas posteriores:

Hasta las viejas historias de Aníbal tropiezan con algo inesperado en mí y su acento –manso y herido– no logra aquietar, no me defiende. No había sucedido nunca. Muy sencillo para él tranquilizarme, desde que lo conocí. Ahora, crujen las tinieblas y su rumor me rinde (Andújar 1993: 165).

Al comenzar el Acto Segundo ha transcurrido un mes y estamos en el mismo espacio cerrado. Rómulo está recostado en el sofá y Belén le ofrece un zumo de naranja. Las palabras de Rómulo son un indicio de nuevos sucesos:

Sin mí, ustedes se aburrirían ya. Tienen alguien a quien mimar, una persona, a la que dentro de poco habrá que amar, temer o soportar. ¡Y un hombre joven! Que todavía no declara sus propósitos, para aumentar la expectación (Andújar 1993: 166).

¿Por qué este misterio de Rómulo? Sin duda que es un nuevo anuncio expectante que trata de ganar para el espectador Manuel Andújar. Insinúa a Belén que su presencia en la casa (jugando al juego de la seducción de Araceli) ha permitido la desaparición (al menos momentánea) de Aníbal. Pero su aparición es inmediata pues se cumple un acto de conmemoración para Araceli: los noventa días que estuvo enferma y atendida por el practicante Aníbal. En tanto Rómulo ironiza sobre la posición de él en ese hogar. Los criterios de ambos ante la existencia difieren sustancialmente, mientras que Rómulo solo aspira a obtener éxito y dinero, Aníbal solo desea atender a su vocación y ejercer útilmente su oficio.

La intromisión de Berta crea de nuevo anuncios sustanciales. Es como una especie de Casandra cuya aparición precipitara nuevos rumbos en el desarrollo del drama, y así anuncia el accidente de Fresno, a quien debe sustituir Rómulo en el papel de actor principal en la película «El Violador». Pero de nuevo la situación política o pública actúa como diapasón de la situación privada cuando Berta de nuevo incide en la huelga que anuncian los sindicatos y el compromiso de Belén, verdadera adalid de las causas perdidas, líder política y social. Ante la denuncia que Berta realiza de la clase política, responde Belén:

Sí, también es «mi» país. Años hace que comparto su suerte. Hasta la fecha fue como tú dices. Pero las cosas variaron, los de abajo empiezan a despertar. Y debemos arrimar el hombro. ¿Qué hacemos aquí? ¿Roer los problemas individuales? (Andújar 1993: 173)

Son muy significativas estas palabras pues establecen un enlace extraordinario entre el ámbito público (la realidad que vive el país con la caída del dictador y la inestabilidad consiguiente) y el ámbito privado al que aparentemente Belén no le da tanta importancia y, acaso por ello, se precipita en la tragedia.

Ante esta lectura de Belén y su increpación a Aníbal para que defina su papel (si antes ayudó a curar al dictador) este responde: «Me he prohibido la violencia». Sin duda son dos visiones completamente distintas: la de una mujer decidida a participar en la causa política encabezando la Unión de Mujeres Democráticas y la del resto de los personajes remisos a lo público. Belén sale airada y el resto permanece mascullando todo el proceso dramático que sobrevendrá. Berta de nuevo concita la atención dramática en su enfrentamiento con Rómulo e incluso cuando en sus palabras anuncia alegóricamente espacios para el drama:

¡Qué lástima! Algodón, para la camiseta de un niño que habrá de nacer. Como se nace siempre, a la fuerza. Y éste, Rómulo, más aún. Será el fruto de un deseo que no se refiere a la criatura. Ni a ella. Que no fue en circunstancia normal (...) El dragón debería divertirse con un crucigrama (Andújar 1993: 175)

Y en ese momento le arroja un manojito de cartas a Rómulo como responsable de ese embarazo de Araceli que tan malos augurios conlleva. Comienzan a jugar a las cartas, pero es un juego simbólico en el que el destino en cierto modo también se está jugando con él. La bacante Berta actúa bastante alocada, como ida, quizá como si estuviera anunciando futuras tragedias: de hecho es ella la que aparece en la Escena Preliminar atendida por el psiquiatra.

En ese momento llega Araceli y con ella el discurso público, con toda su dureza, resucita en ese ámbito privado con estas palabras fatalistas de Rómulo: «Son muchos los que agonizarán, en callejuelas, por las trochas». Y responde Aníbal: «Esta jornada... Todos nosotros, los cuatro, la recordaremos. Y doña Belén. A despedirse tocan». ¿Qué está anunciando Aníbal? El ámbito público se va adueñando progresivamente del privado y las palabras de Berta así parecen anunciarlo al dirigirse a Araceli:

¿A qué refugio pretendes ir cuando la ciudad, de extremo a extremo, es un campamento de alcohol y fusiles, una caldera de caudillos donde se fríen gritos de muerte? (Andújar 1993: 180).

Como enajenados actúan Rómulo y Berta mientras Araceli les increpa que siembran miedo. Pronto parece como si Rómulo comenzara a representar su papel en «El Violador» o anunciara quizá premonitoria-

mente lo que sucederá más tarde. Rómulo está actuando y la salida de Berta acelera ese encuentro en el que le confiesa a Araceli que se siente mediocre y es consciente de que el único atractivo que tiene es la belleza y pronto la perderá. Pero pronto comienza a acosarla: «Auxílieme, samaritana. No como creía, sino con riesgo, dolor y vejación. ¡Vamos a representar, usted y yo la escena! ¡Rómulo aprenderá!» (Andújar 1993: 184). Poco a poco su discurso se hace más intenso y erótico acosando a Araceli, que comienza a gritar el nombre de Aníbal mientras niega. Es el final de un acto que ya notifica esa progresiva perturbación del ambiente y la inestabilidad emocional de los personajes que se preparan para la tragedia del tercer acto.

En el tercer acto el escenario es el mismo pero llama poderosamente la atención que la fotografía de Rómulo, que presidía la pared, ha desaparecido. Belén dialoga con Berta sobre la situación política y nos habla de su capacidad de lucha, de su valentía y profundo compromiso con el cambio en el país. Sus palabras son definitivas: «En el siglo XX la lucha no admite el que procedamos sin método».

Pero si la claridad en torno al espacio público es evidente, la oscuridad en torno al privado se impone: Araceli, embarazada, ha abandonado la casa con Rómulo, que la dejó plantada, y no quiere la menor relación con su madre. La ha amenazado con suicidarse si su madre la intenta ver. Y la imagen de Rómulo surge de nuevo: «Fíjate –dice Belén– quité el retrato. ¡Y lo sigo viendo en esa pared desnuda!». Mientras tanto (tras la sublevación) Aníbal ha desaparecido. Berta (la conciencia de Belén) la acusa de ser una mala madre.

Una nueva situación actúa como anticlímax en el desarrollo dramático: la aparición del inspector Ladislao Agüero, que ha investigado el paradero de Araceli y su situación, mientras sus palabras también son oídas por la inesperada llegada de Aníbal. Pero es una situación anticlimática relativa porque pronto Agüero comunica una noticia inesperada para Belén y Aníbal: su hija fue violada brutalmente por Rómulo. La negativa de Araceli a ver a su madre se justifica por el abandono de la que ella se siente objeto. En tanto su madre actuaba en la esfera pública defendiendo ideas trascendentes, abandonaba la esfera privada:

Quizá Araceli supone –sí, arbitrariamente– que usted no le prestaba verdadera atención. Es difícil decirlo... que no la quería bastante. En fin, que no experimentaba un interés real por ella (Andújar 1993: 193).

La ida de Agüero permite a dos de los protagonistas, Aníbal y Belén, permanecer frente a frente y resolver finalmente en tragedia el desarrollo

dramático. Belén le increpa a qué aspira en la relación con su hija. Explica su huida en aquel momento como una falta de valor para afrontar la situación pero, ante las embestidas de Belén (la oscuridad progresiva de la iluminación de la escena anuncia el final), Aníbal en un escenario imaginario en el que interviene un nuevo personaje, Andrea, reproduce su pasado: una alumna a la que sedujo y abandonó. Lo acusa de que estaba enfermo, que no cree ni en el alma ni en la vida sencilla y que después de lo suyo lo vio de pareja con una muchacha. Sigue atacando a Aníbal en su profesión, lo desenmascara. Pero es algo en cuya vida persistió Aníbal, porque hubo otras mujeres.

Tras ese interludio de escenario imaginario, Aníbal vuelve a la realidad con Belén que lo sigue acosando. Aníbal, como en un estado de desvarío, habla de Andrea, que surge de nuevo en una atmósfera de erotismo y gemidos. Pero de resultas, sabemos que de Andrea solo obtuvo su ahorcamiento.

Aníbal vive obsesionado con esta idea y quizá por este motivo trata de resarcir su pasado con Araceli, necesita que Araceli le devuelva a la Andrea perdida definitivamente. Pero Belén no se deja arrastrar por las palabras de Aníbal y lo desenmascara definitivamente:

¿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 noble, de regenerado (Andújar 1993: 199).

Pero estas palabras hacen que estalle la fiereza almacenada por Aníbal en su interior y trate de resarcirse de su pasado en el cuerpo de Belén, a la que considera un escollo para cumplir esa labor de reconciliación con él mismo y su historia privada. La acusa de que con ella presente todo se corromperá: «Impide que su hija encuentre un albergue, y que yo la ampare. Mientras usted viva...». Lo que precipita la muerte final de Belén a manos de Aníbal:

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 porqués, 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 (Esteve Juárez 2012: 72).

Una historia sin duda conmovedora en la que los personajes están presos de su vida, de sus vivencias, de su historia personal, tratando de evitar que acabe destrozando su existencia pero apenas intentándolo evitar.

Al minuto. Pieza teatral en cuatro capítulos incide en la temática de la definición de la persona, su identidad, su libertad y la imagen que los demás tienen de nosotros y cómo el pasado va conformando ese ser que configura nuestra existencia y la dificultad para la mudanza.

Se desarrolla durante la estación de otoño cerca de la Puerta de Alcalá de Madrid, a principios de los años 70, en un bar y en un salón de fiestas. El protagonista es Claudio, un fotógrafo «curtido en paciencias», en torno al que se desarrolla la existencia. Los personajes que aparecen en la obra pertenecen al pueblo y, además, practican ese lenguaje a caballo entre la jerga y la lengua estandarizada propia de ese estamento de la población. Podemos encontrarnos un camarero, Ildefonso; un relojero, Cirilo; un barrendero, Basilio; un fotógrafo de origen chileno, Lucas... Personajes que van creando su ámbito vital en torno a la tramoya y las expectativas que concibe la vida de Claudio y el misterioso fotógrafo chileno Lucas.

En un primer diálogo el barrendero Basilio alaba a Claudio, del que dice que cree que es una persona de mucho saber: «Apostaría a que los vuelcos de la fortuna te obligaron a dejar los estudios. Se te nota la crianza, lo cepillao» (Andújar 1993: 203). Claudio habla de sí, de su familia necesitada, de los malos tiempos y del ingenio para emerger de un entorno de pobreza. Pero reconoce que le gustaba leer y saber cosas. Se siente orgulloso de su hija Fidela, «mi médica», y recuerda a su difunta. Y piensa en la posibilidad de que su hija cambie de clase social y él deba, para no estorbar, retirarse o emigrar. Pero es consciente de que su hija, que le ha salido independiente, lo considera un cándido, un iluso.

A esta primera escena le sucede otras secundarias en las que aparecen personajes de la calle: un marido, una esposa, un hijo (Sito); o bien Amazona (a la que presenta como una joven con vaqueros y «pecho convencional», «hembra escuálida y gesticuladora») y Lucas (flaco y «perniflejado»). Sito es el típico niño al comienzo de la adolescencia, rebelde y desdeñoso frente a sus padres que se reúnen para festejar el santo del único hijo. Para celebrarlo han decidido visitar a Claudio con idea de que les saque una instantánea. Pero discuten sobre el papel que cada uno debe mostrar en su vida y en sociedad. A la vez que se produce esa escenificación, se da simultáneamente el diálogo entre la joven Amazona y Lucas. Discuten sobre el trabajo de Lucas, que recibe disposiciones y advertencias. Son diálogos raudos que van creando el efecto de un mundo abigarrado y plural que permite la perspectiva escénica.

Una vez que desaparecen todos los personajes, quedan Lucas y Claudio. Su relación marcará toda la obra, sus escenas más llamativas y

el diálogo final. Al comienzo se nos permite conocer más profundamente a Lucas que hace unas semanas ha llegado a Madrid desde Santiago de Chile, de donde ha huido a causa del golpe de estado del general Pinochet. El chileno incide en algunos detalles concretos de su detención en Chile. Le dirá Claudio: «Le arrebataron madre, novia, tierra, ocupación. Y busca «tajo». ¿Se siente extranjero?» (Andújar 1993: 209). Estas palabras nos permiten incidir en una idea recurrente en el teatro de Andújar: el exilio y el refugio en otro país, una vivencia que con tanta intensidad le afectó y conoció tan profundamente, pero también genera la tendencia a fusionar la realidad como espacio público (los acontecimientos político-sociales, sobre todo en el ámbito de los países hispanoamericanos y sus respectivas dictaduras) y el espacio privado (las vivencias y situaciones personales, sus desafecciones, su vida reprimida, la necesidad de huir como una forma de solucionar aspectos centrales de su vida). En esa explicación de Lucas sabemos que llegó a ocupar una columna en un periódico e incluso había algún ministro que afirmaba que sus tiras convencían más que sus discursos de propaganda.

Sigue hablando de sus fotografías y sus pretensiones. Filosofan sobre quién es más feliz y la flaqueza de las ilusiones, pero, en un momento que Claudio se aparta, Lucas le hace una fotografía sin permiso y Claudio se enfada; no obstante es momentáneo porque la llegada de Fidela, su hija, hace que el diálogo sea conducido por otros derroteros. Claudio no posee sino alabanzas cuando habla de su hija, de la que encumbra su inteligencia. Pero Lucas se despide raudamente antes de que ella llegue ante el desconcierto de Claudio, que habla de sí en un monólogo:

No era de suponer que hoy me las bandearía con un «gorrión» de ese calibre. Removió el agua encharcada. ¿Qué soy yo? Un marmolillo de rutina. Miedo al mundo, a lo imprevisto (...) Después de una guerra, sorteada las hambres, viudo temprano (...) Y, de pronto, un extraño, extranjero postizo, te «sorprende», te varea las telarañas, Escapa y te hinca la desazón. Intrigadillo. Séase, te ha convertido en un piojo (Andújar 1993: 212).

El trastorno momentáneo de Claudio es captado por su hija cuando llega y esta comienza a amonestarle. Quiere hacer cosas por su padre pero él no se deja: «Y yo harta de predicarle, padre, que se tome unas vacaciones, que no se crea funcionario, «ad honorem del Ayuntamiento»» (Andújar 1993: 213). Le echa en cara que es uno de los blandos que desdeñó una plaza que le había gestionado en la clínica donde trabaja, pero él quiere seguir en su oficio, el que ha hecho toda la vida: «Usted prefiere sus inercias, lo arrulla este ir y venir de paseantes (...) No me

gustan las extravagancias que se le han metido entre ceja y ceja, sino la forma de manifestarlas» (Andújar 1993: 213-214). El diálogo con su hija le hace que se plantee el tema de la identidad: ¿en qué ha consistido su existencia?

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 (Esteve Juárez 2012: 82-83).

Claudio se habla a sí mismo consciente de que hay otro yo encarcelado que ignoraba frente a las advertencias de la hija que lo considera enfermo pero su inteligente ironía desborda las advertencias y las admoniciones de ella. Se dice para sí:

Tú en la inopia, seguro estabas de que aquella, la anterior, era tu apariencia. Y te asombra tu expresión diferente, estrenas cara y ánimo, te estruja el comprobar que todo tú eras una equivocación garrafal. Tenías encarcelado a tu yo, entero y verdadero (Andújar 1993: 214).

El segundo acto –en realidad no lo llama acto II sino que indica únicamente el dígito, lo que ha llevado a algunos críticos como Esteve Juárez a hablar de «capítulo» (Esteve Juárez 2012: 78). El propio autor entiende estas partes como «cuadros», porque en un momento determinado, en las acotaciones iniciales de la cuarta parte, dice: «Escenario del cuadro segundo. Ildefonso tamborilea...» (Andújar 1993: 138).

Se desarrolla en el interior de una taberna cercana a la Puerta de Toledo, en Madrid, en una tarde de septiembre de 1975. Allí se dan cita Ildefonso, dueño y camarero del mismo; Cirilo, el relojero; Amadeo, subagente en la compraventa de terrenos y Afrodisio, covachuelista municipal. La tertulia se ameniza tomando como pretexto Claudio y la relación con su hija Fidela, pero también trata de asuntos banales. De pronto aparece como tema de conversación la figura de Lucas. Amadeo hace la parodia de este y recuerda la fotografía que le hizo sin avisar a Claudio. Ensalza su habilidad para mostrar aspectos de Madrid desde una perspectiva que desconocían, pero Ildefonso sale en defensa de su amigo Claudio sobre el que, al parecer, comenzaron a ironizar desde el día de la foto y lograron irritarlo: «¡Me lo repasasteis, con un recochineo! Todavía me parece que os oigo, y él sin replicar, de la color del yeso» (Andújar 1993: 218).

Es en este momento cuando Andújar toma como referencia elementos cómicos para crear una nueva simbología dramática: la voz de los

personajes será sustituida por una grabación que llega desde las bambalinas mientras que ellos se remiten a seguirla con los movimientos y aspavientos precisos.

¿Qué ha querido Andújar transmitir con esta argucia técnica? Evidentemente hacer una recreación sarcástica en la que Claudio es el centro de sus despropósitos: «¡Cuántos te envidian, Claudio! ¡Eres una de las fisonomías más difundidas en la capital de España! Y luego te exhibirán en provincias, plasmado y pasmado en celuloide» (Andújar 1993: 218). Sus socarronerías van en alza.

El único que lo defiende es Ildefonso, que realiza un retrato simbólico del mismo: lo pasó «putas» durante la guerra, participó en la defensa de Madrid, pero al triunfar los nacionales lo encerraron en la cárcel y cuando salió decidió dedicarse al oficio de retratista al minuto sin intervenir desde entonces en nada de la realidad social, ajeno al mundo. Y lo define finalmente como un Tancredo¹³:

En una ocasión recientes unas averiguaciones, le espeté: «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 el que seas estatua, el que te llovieran las nubes. Y te espía el movimiento, sin atreverse a cornear» (Andújar 1993: 220).

Estas palabras le sirven a Andújar como reclamo para recrear un nuevo espacio virtual y la aparición de un nuevo personaje, Tancredo, «muñecón de la rinconera», que posee la virtualidad de que nadie oirá salvo Claudio. Podría ser definido como una especie de voz de la conciencia, un desdoblamiento de la personalidad del fotógrafo o un complemento de la personalidad del mismo:

De improviso, después de una ausencia de meses, aparecerá también Claudio que quedará para el día siguiente con intención de explicar lo sucedido. Todos los ven distinto, acaso como si se hubiera producido en él una mudanza en su personalidad. Quedan en escena Ildefonso, Tancredo y Claudio, que realiza un análisis crítico de sus amigos de taberna al considerar que se siente rechazado por ellos cuando no sigue sus reglas:

«Ellos» no se han movido de «Móstoles». De su falso «Móstoles». Con altibajos y tiquismiquis, pero impávidos: Encarnaciones o efectos de

¹³ Aunque su origen es incierto hay una clara alusión al novillero don Tancredo que hacía la suerte taurina de quedarse vestido de blanco y quieto en medio de la plaza en un pedestal. El toro no lo embiste porque no observa movimiento. De ahí viene la expresión popular quedarse como un don Tancredo.

un sistema, el suyo, que parte de otras, poderosas riendas. Tan imbuídos que cuando alguien, y más uno de su talla, de los que no despuntan –mi caso, por fuera...– no se atiene a sus reglas o lo suprimen de la lista o al reincorporarse, lo cubren con su reflejos y no lo ven. O les perturba indefiniblemente el sujeto. Cuando se desprendió, en voluntad. Yo me he convencido ahora de su estar y ser quietos. Rompí el cordón umbilical (Andújar 1993: 223).

Claudio es muy consciente de lo que conlleva el vivir en una sociedad represiva, en la que los márgenes de libertad están determinados por los efectos sobre el colectivo de su actitud o tu comportamiento. En esta coyuntura, al único que salva es a Ildefonso. Y él ha querido romper esta dinámica y por esta razón ha estado esfumado durante unos meses. Se habla del proceso de gestación de ese cambio que ha vivido y agradece a Ildefonso su ayuda cuando fue perseguido durante el franquismo, a la vez que se va gestando la personalidad de Ildefonso, un hombre cabal y recto en sus sentimientos. Le dice cuál ha sido su vida durante esos meses de ausencia (mientras Tancredo va realizando comentarios que completan o complementan esta visión): viajó por España. Hablan de su hija, a la que Ildefonso califica como con «un orgullo de pronóstico» y Claudio explica su relación con ella. En ese diálogo importante con Ildefonso hablan del pasado evocándolo y la pintura que hizo de don Emilio, el maestro, mientras realiza una pintura de Ildefonso. Pero este no siente mucha alegría al contemplarla. Dice que sus amigos se la tomarán a chacota y a su mujer se la ocultará en el ropero entre los recibos caducados de la contribución. Y es que Claudio pinta sobre todo la visión que él tiene del personaje, lo que considera que es verdadero en él, aunque los demás no lo entiendan.

Mientras desaparece momentáneamente Ildefonso, dialogan Tancredo y Claudio, y aquel ofrece esa visión alegórica y simbólica sobre el tabernero y la pintura realizada que nos hacen visionar los juegos de la identidad y el concepto que los demás tienen de nosotros y el que nosotros poseemos realmente. Ambos de continuo son antitéticos, acaso complementarios, pero muchas veces disímiles:

Muy claro. Inflacionista la cotización de la sinceridad. «Trota-Españas». De pronto, y ello le conturba, has revelado a Ildefonso su vocación profunda, por él ignorada, otra frustración, hoy extemporánea (...) Lo has hecho sentirme desnudo y cuando sople el cierzo y cunda el invierno se estremecerá de escalofríos y rubores (Andújar 1993: 229).

Pero el tema estrella no es otro que su reflexión sobre el fotógrafo chileno, Lucas. Habla de su tentación vengativa de querer reproducir a los

de la tertulia. Y explica su transcurso vital con las palabras de Tancredo: una agencia quiso contratarlo, se negó, de vez en cuando se negaba a retratar a pesar de su éxito, y cuando están en estas evocaciones llega Fidela que lo tilda de «páter bohemio, incorregible zascandil», mientras Claudio habla de reconciliarse con su hija.

En la III parte se encuentran en el vestíbulo del salón de fiestas y homenajes de un hotel. Atiende el guardarropa Tancredo. Hay una sala de banquetes y aparecen los personajes de la tertulia que desean hacer algún tipo de componenda con Lucas que se ha convertido en un publicitario próspero: lo llaman el «rey de los documentales»: «¿Por qué no reserva una parte razonable de su fortuna, sin mengua del fabuloso proyecto, y la invierte en propiedad que subirá más que el petróleo?» (Andújar 1993: 234). Y le ofrece dar un pelotazo urbanístico.

Lucas va a ser uno de los homenajeados en ese hotel y gracias a que ellos le han invocado a Claudio ha decidido recibirlos. Pero es una escena un tanto ridícula, como de vodevil, pues mientras ellos hablan con Lucas aparece Claudio, que, al divisarlos, se esconde. Sin embargo, la propuesta de los contertulios se la remite a su secretaria. Hacia el final de esta breve parte, surge Claudio y al verlo Lucas intenta abrazarlo pero retrocede y le pide una cita, advirtiéndole que no debe confundirlo con ellos.

En la IV parte se hallan en el interior de la taberna: Ildefonso, Tancredo, Claudio y Fidela. Siguiendo un discurso reiterativo anterior Fidela increpa al padre, al que acusa de tener una psicosis de insociabilidad, pero la personalidad de Claudio se mantiene: «Es preferible que cada uno siga su camino» (Andújar 1993: 236). Y hace una autocrítica:

¿Que fui cobarde, que por callar renegué, que cerré los ojos ante la injusticia, multiplicada, prolongada, para salvar el pellejo, para que no me prohibieran fotografiar al minuto en el Retiro, y que tú estudiases, según tu vocación y talento? Lo admito. (Andújar 1993: 236).

Aborda Andújar un tema angustioso y muy frecuente en la España franquista: el exilio interior. Ese exilio que muchos siguieron para no enfrentarse a las consecuencias de su osadía y que Claudio asume y representa con fortaleza porque considera que el fin, el mantenimiento de un estatus o el cambio de este, justifica el medio (o, habría que decir, el miedo), y este no es otro que el olvido de sí, de las ideas y de los principios personales para proteger a los tuyos o impedir que estos puedan desarrollar su personalidad y sus capacidades sin los influjos familiares. Se puede discutir o estar en contra de esta aceptación comprensible de la actitud ante la existencia de Claudio, pero la realidad del país es que

durante ese exilio interior muchos optaron por poseer la misma actitud que Claudio, puesto que observaban que Franco se había anclado definitivamente en el poder y la dictadura sería imposible derribarla, como así fue, una vez dada la bendición de Roma y de los EE.UU de América.

La voz de la conciencia de Claudio ahora es Tancredo que, con un criterio conmovedor dirá:

La hija no se percata de que él prefiere cualquier riesgo, amanecer muerto de repente, tumbo del corazón, en una posada o pensioncilla de tercera, que lo entierren sin duelo ni charangas de sepelio formal (Andújar 1993: 237).

Pero es la llegada de Lucas, anunciada por la acotación, más ventrílocua aún de Tancredo que sirve de acompasamiento. Lucas agradece a Claudio su ayuda en su momento y quiere ser generoso económicamente con él: «Usted me oyó, me animó, alumbró la idea salvadora» (Andújar 1993: 238). A lo que responde Claudio con una ironía: «Soy yo el que le debo una penosa claridad, un rumbo zigzagueante, pero al no disponer de fondos... No me fían en los bancos» (Andújar 1993: 239).

La palabra imprevista de Ildefonso resume la situación: Claudio es un peregrino, limpio por fuera y por dentro, cometido y decente en el hablar, un Tancredo que camina para que no se rían del él. Y Tancredo lo completa con la imagen de un trasvase español, el sainete pijotero de los humildes, en ocasiones fantoche y otras ingrato. Las últimas palabras (una vez que se ha marchado Lucas, dejando la puerta de la amistad abierta) finaliza Claudio con angustia: «El que mantiene la memoria soy yo, pobre de mí. Y no puedo modificar lo que ocurrió» (Andújar 1993: 240). Y habla de que si pudiera le propondría a Lucas que se fueran ambos con sus bártulos. Pero es consciente de que, aunque parezca un descastado, debe caminar siempre para no derrumbarse: «¿Qué enviado de Dios pintará la cara terrosa, toda ceniza, de Claudio Alminuto (se dice a sí mismo), cuando se dispongan a sepultar su carroña, por caridad?» (Andújar 1993: 240). Realmente Claudio es una mezcla de andante fantoche de sainete y personaje trágico ajeno a un destino que no logra determinar:

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 (Esteve Juárez 2012: 80).

3. TIPOLOGÍA DE LOS PERSONAJES

La creación de personajes en el teatro de Andújar ofrece una extraordinaria riqueza. La mayor parte nacen de los estratos populares, de la clase media, y permiten adentrarnos en sus vidas, en sus reflexiones, en sus búsquedas, en sus exilios interiores y exteriores... en la vida. Son personajes que trascienden, que pueden iluminar y sobre los que no cabe la indiferencia, personajes de gran fortaleza dramática y con unos principios muy sólidos. Al menos así sucede en los protagonistas de sus obras. No permanecen ajenos a la realidad y sus embates y siempre tienen algo que decir sobre ella. No muy diferentes a los personajes que pueblan sus novelas en los que como en su momento decía Rafael Conte se configuraban como elementos de un juicio ético. No tanto de personajes arquetípicos en permanentes contradicciones de ideas y pensamientos, como decía Ruiz Ramón, sino más bien de personajes muy humanos que profundizan en su interior, que intentan explicarse el mundo, que se comprometen con él y, por esto, en algunos casos son sujetos de persecución. Son personajes robustos, con fortaleza dramática y siempre presentes en la realidad con la que están integrados.

Uno de los elementos más llamativos en algunas de ellas es su compromiso político con la defensa de unos valores y principios democráticos y el rechazo de cualquier tipo de dictadura, como veremos en algunos de los ejemplos. Uno de los personajes de Maruja dirá que Franco era un granuja y si se mantenían firmes lo derrotarían. Su exilio lo marcó a sangre y fuego y realmente surge con fuerza en su dramaturgia. Al referirse a algunas de las obras de corte político (*El Director General*, *Maruja*, *Estamos en paz*, y *Y después, ¡no grites!*), Bolaños Donoso (1987: 158) hacía la siguiente reflexión sobre sus personajes:

La tensión dramática viene desencadenada por la presencia de dos ideologías opuestas entre sus personajes. Una, partidaria de los acontecimientos políticos franquistas, 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.

La situación política que vive el país y el exilio determina, pues, algunos de sus personajes. En *El Director General*, José, un antiguo dirigente sindical, desempeña este alto cargo del Gobierno de la República Española. Podríamos considerarlo como un *alter ego* de Manuel Andújar, pues en él se da la acción política y el amor a la literatura. José (como Manuel Andújar) también escribe versos. Como se sabe, en noviembre de 1937, el gobierno de la República se traslada desde Valencia a Barcelona, en esos momentos Manuel Andújar participa activamente en la política del momento con los partidos de izquierda. Es una situación similar en la que José se siente desolado ante el cariz y la situación que van tomando las condiciones del país: «Hunden los barcos... Nuestra gente se bate bien, pero...» (Andújar 1993: 10).

A través de la obra van apareciendo raudamente personajes que hablan con él y ofrecen puntos de vista, una imagen rauda y rica. Con su secretario dialoga sobre cosas cotidianas de la guerra: el envío de una partida de hierro, una reunión con dirigentes sindicales... Con el comisario Santana sobre su palidez y la no correcta ubicación a tenor de su carácter. Le dice Santana: «A ti te conviene el aire del frente, y apostaría que te gustan más los cañonazos y la buena mugre» (Andújar 1993: 10)... Con el librero Don Silvestre Amador sobre el pasado y el presente en tanto le regala un libro... Finalmente con su mujer, con Adelaida (definida por el escritor con un sarcasmo contenido: «Hembra madura, con hedor a perfume») sobre las reuniones sociales y la crítica a ese ascenso, desde la militancia sindicalista, que para su mujer es tan importante y para él tan aciago. Lo que permite la discusión y el desencuentro: «Es tu orgullo el que habla. Todo gira alrededor de tu trabajo... ascético. No hay más. Tu mujer, sola. ¡Estoy harta!» (Andújar 1993: 12).

También la política está presente indirectamente en la figura del ex ministro Jorge Alcatraz *En la espalda, una X*. Jorge aun espera ser llamado pero su amigo, el histriónico y visionario Lío (Heliodoro Vesperal) se encarga de derrumbarle el ánimo con sus visiones. Es una buena creación este personaje visionario que con gran desparpajo y sin pelos en la lengua habla con una sinceridad dolorosa para Jorge. Lío se define a sí mismo como una persona que vive de sus dividendos, disfruta de las injusticias y los expolios, viaja constantemente e investiga restaurantes y cabarets. Es una gran creación con su lenguaje engolado y embarazoso que hace honor a su nombre y contrasta con Jorge Alcatraz.

Como dirá en un momento de la obra Alcatraz, son dos personajes muy diferentes: mientras Lío interpreta «el movimiento de la biología y

la zoología social» y es definido como una demagogo perezoso, un aficionado a la filosofía que goza de bula y cariño en esa casa, de gran vocación histriónica; Jorge Alcatraz se define como «exponente de la condenada cultura humanística, mediatundo e infecundo, fruto podrido de la sabihonda decadencia» (p. 29), aunque en realidad a lo único que aspira es a mantenerse contra viento y marea en el poder. Lío es la voz de la conciencia pero también el abogado del diablo que zahiere con claror y desparpajo: los tilda de fingidores, decoradores de desfiles, santificadores de multitudes, hipócritas... aunque cortesés, hospitalarios y educados en una especie de aguafuerte de la realidad. En tanto el pueblo permanece pasivo y aherrojado.

Tanto en *El Director General* como en *En la espalda, una X* se observa el papel secundario e irrelevante de la mujer a la que se le exige que se comporte y hable como la perfecta «consorte del hombre». En el primer caso se le afea esa actitud frívola de advertir sobre la fiesta cuando su marido está al borde del precipicio y también la República; en la otra obra, Lío afea a Edu (la mujer de Jorge Alcatraz) al decirle que debe estar a tono, dispuesta y perfecta consorte. Pero evidentemente esta no será la imagen de la mujer en otras de sus obras, en las que adquiere una gran fortaleza. Así lo observamos, por ejemplo, en la figura de la madre de Peter Sturm, el poeta judío, en *Los aniversarios* con su imagen trágica de desolación y búsqueda. Se ocupa de cómo iba vestido y si andaba constipado y si, finalmente, pudo llegar a México. En unos cuantos trazos elabora una perfecta imagen de la nostalgia y el desamparo.

México y las sensaciones en torno a la revolución mexicana aparecen a través de la figura del cónsul en *Los aniversarios*. Con un lenguaje que simula muy bien el habla mexicana, Andújar crea el perfil de este personaje que un día es enviado por su gobierno a Europa pero va olvidando el valor de la revolución en el viejo continente: «La palabra Revolución les llena la boca y a mí me da vergüenza no compartir su entusiasmo» (p. 45). Su intervención también es el paradigma del agradecimiento del escritor giennense a México y su labor en pro de los exiliados europeos. En cierto modo, Andújar concita y retrata en él los devenires y traiciones a la revolución mexicana en todos aquellos que la siguieron.

El juez nazi Franz Leinecke es una gran creación en la obra *Los aniversarios*. No es un juez al uso que se remite a los actos, las confesiones, el delito y la sentencia sino que aspira a entender a sus imputados penetrando en sus psicologías, psicoanalizándolos, haciendo honor a una gran capacidad de observación. De hecho en un momento determinado (parecería imposible en un juez normal) le pregunta al acusado Peter Sturm:

– Doctor Sturm, en confianza, al margen de lo que aquí se consigna, satisfaga, por favor, mi curiosidad privada. ¿Es posible, en pleno siglo XX, que usted se dedique sólo a la poesía y viva de ella?

La respuesta del poeta es de gran altura gramatical: «Yo no vivo «de» la poesía, sino siempre «para» la poesía». Lo que conlleva una extraña judicialización, pues el interrogatorio es sobre el sentido de la lírica y su valor en la sociedad contemporánea. Incluso hasta el final, el juez Franz Leinecke no tiene clara la condena de Sturm (a pesar de las presiones de su protector el decano Franz Ursprung) y se confiesa cansado, sin convicción completa, cercano a la jubilación y a la necesidad de marcharse, en tanto llega algún «bárbaro joven, vigoroso y despiadado, un esclavo de sus mitos huecos» (Andújar 1993: 63). El juez es muy consciente de lo que se avecina, de que la justicia sucumbirá, como así fue, al *statu quo* del poder y la dictadura nazi y desea estar al margen: «Me recluiré en una casita de las afueras y esperaré, con temblores de anciano, a que me transporten a su lado» (Andújar 1993: 63).

Después el poeta judío Peter Sturm, personaje singular, interviene y surge en el interrogatorio con una aureola misteriosa y como un personaje sugerente («Pedro el absorto», se define), además de monogámico, ahorrativo (casi tacaño), enemigo de polemizar, madrugador, generoso, noble... El juez sigue sintiendo la curiosidad de la poesía y le pregunta si el poeta nace o se descubre casualmente. A partir de este momento surge relevante la figura de un Sturm con profundidad vital y expone sus sensaciones ante un entorno que apostaba por él como químico y su respuesta: bucear en el silencio («Empezaron los silencios, los buscaba y los distinguía (...) Los perseguía secretamente (...) Aprendí que los silencios son un latido raro y precioso, que es necesario propiciar», Andújar 1993: 56), realizando un breve ensayo sobre el sentido de este. Un personaje que vive en su mundo propio, con un narcisismo persistente y una concentración absoluta en su obra. De hecho, no hace el menor caso al juicio en la carta que le dirige a su mujer y le dirá que encontró la solución para los últimos versos de la tercera parte de su poema sobre el Rhin:

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 (Esteve Juárez 2012: 91).

Pero es curioso que, en medio del interrogatorio y como una especie de ruptura o diapasón a la intensidad de la escena, el poeta recuerda que

es el aniversario del matrimonio con su esposa Ana y el juez le permite que le escriba una carta donde le advierte que ha encontrado la solución a un poema. Sturm no está preocupado por él sino por su mujer Ana, a la que no quiere producir dolor con su alejamiento. Este personaje posee una proyección especial en la obra y su no-presencia tiene más fuerza que su presencia; de hecho el poeta no está pendiente durante el interrogatorio del juez de sí, sino de evitarle preocupaciones a su mujer, que aparece como un ser protector. Por este motivo dirá Peter Sturm al juez:

Ana es para mí, una protección constante y, a su manera, un gran estímulo. Habla más de la cuenta, pero no la escucho. Son difíciles de explicar nuestras relaciones» (p. 59).

Pero a Andújar fundamentalmente le interesa conformar a un ser profundo de pensamiento y lírico en su reflexión, y el interrogatorio de Franz Sleicke se convierte en un canto a la metaliteratura y al poder de la palabra y su sentido último. Son las razones que le impulsan a decir:

Yo simplemente empecé con las palabras. Un buen día se les cayó la piel, lo que las convierte en monedas, en armas, en artículos de fe, en un pasado rígido. Intuí que, nuevamente originales, se poblaban de resonancias, de sutiles revelaciones. Son mariposas en vuelo a las que contemplamos sin que nuestros dedos torpes se atrevan a rozarlas, felices sólo porque se multiplican en fugitivas irradiaciones de colores, se afirman en un esquema ondulante y una frágil energía las impulsa sin cesar (...) ¿No ha sentido nunca un escalofrío abrasador, el suspiro caudaloso de la sangre, que mana y enardece? Pertenece o no al círculo mágico de las palabras, teologales y sensoriales, y por su conducto se anuda el vínculo definitivo con los hombres y con los tiempos (Andújar 1993: 59).

El interrogatorio en realidad es una excusa para mostrarnos el pensamiento y la sensibilidad del poeta judío Peter Sturm, que surge más como personaje de un obra narrativa que como espacio para la dramatización con todo un cúmulo de anécdotas y situaciones de antaño como su experiencia escolar o las interpolaciones en torno a la facultad de mimesis.

Ernst Stufen es una buena creación en el tercer cuadro de *Las visionarias*, autor de *La historia como estética fenomenológica*, observa con escepticismo el mundo de la cultura. Emplea la sátira para describir su mundo y uno de los primeros satirizados es el propio judío, a través de la figura del rabino Erich Pommern, y también Peter Sturm, del que dice que se vio obligado a componer obras para los millonarios. La crítica de Ernst Stufen hacia los judíos importantes es tan ácida que Andújar le hace proclamar a la señora Knecht: «¡Ernst, si no fueras un hombre bue-

no, y yo lo sé, si no te prefiriesen los niños de todos los amigos, juraría que hablaba uno de nuestros perseguidores» (Andújar 1993: 71). Pero la crítica de Stuffen llega también al poeta Sturm, del que dice que era vulnerable al halago y los elogios, utilizando y dejándose utilizar políticamente:

Saludaba –sargento tosco y afable– a los que tiemblan ante el Poder, esos que reverencian a los que se muestran seguros de una verdad que habrá de aplastarlos. Evocaría, ufano, los tiempos en que Peter Sturm, tan vulnerable al halago y a los elogios, estampó su nombre en un manifiesto que le interesaba y sus versos se uncieron a la táctica de la «causa» (Andújar 1993: 71).

Tampoco queda ajena la esposa de Sturm, Ana, a la que tilda de ingenua, torpe e inoportuna. Ana Sturm es una gran creación literaria. Andújar ofrece la imagen de una mujer que se ha dedicado a cultivar el icono de su marido como si se tratara de un niño al que tiene que proteger. Hasta el último cuadro, la imagen que se proyecta de ella es la de una extraña mujer a la que el marido teme hacer daño y le escribe cartas justificando su ausencia en su aniversario (cuando en realidad está siendo juzgado) o prescribe ocultar su situación para evitarle males mayores. Hacia el final de la obra, en presencia de sus conocidas, la escritora Else Sternlinght y la soprano Inme Ratwort, que la ven como una mujer de eficiencia admirable y dedicado al culto de su marido, se define a sí misma como mujer tímida, simple y de escasa cultura y añade:

Pero sabía defender a Peter, mi niño, la criatura, amenazada siempre por la rudeza del mundo (...) Y cuando los «exquisitos» y los envidiosos lo menospreciaban, con frases envenenadas que pudieran atormentarlo (...) desviaba la conversación con una impertinencia o una tontería, para que él no lo percibiese. Yo entendí siempre lo que Peter deseaba expresar. Quizá no lo consiguió. Y velaba por su paz. Yo mullía las plumas del nido. Dios me lo había confiado. Duermo tranquila. Porque su memoria es fecunda en los que lo trataron (Andújar 1993: 80).

Una imagen que se consolida en la última escena, cuando tras marcharse Else e Inme, monologa sobre su situación, conmemora el aniversario y con un gran lirismo dice entre otras cosas:

Tú lo decías: «la palabra es un milagro y únicamente se cobija en el silencio». Ya oigo y veo como tú. El viento ha tronchado una rama del árbol central de la plaza. La otra vez ocurrió lo mismo, y te detuviste, tan pálido. Yo no sentía nada. Ahora es distinto, Peter. Has acabado de labrar, amorosamente, esta madera (...) Hoy un día extraño (Andújar 1993: 81).

A través de un joven llega toda la proyección de la imagen de la ideología nazi en *Los aniversarios*. Una exaltación que se constata con estas palabras altisonantes:

Los aplastaremos a todos, a taconazos (...) Somos nosotros, hombres duros, los que nos apoderamos de la Historia, los que clavamos una idea en las frentes estrechas, los que empujamos a los miserables a la verdadera vida, los utilizamos para recibir golpes y metralla, para cantar los himnos, para construir los monumentos, para repetir nuestra voz.

Los personajes de *Aquel visitante* forman parte de la representación social, encarnan actividades profesionales (caso del camarero Curro o el doctor Providente) pero también adquieren un valor literario, como el poeta Baldomero, una especie de bardo que, como en las antiguas sociedades, asume el papel de ser fedatario de lo que acaece en la comunidad.

Pero en esta obra la figura relevante es el que da título a la misma, el Visitante, porque adquiere un valor simbólico trascendental al intentar imbuir a los personajes de una esperanza que hasta ese momento les es ajena. No obstante, si en un principio divulga esa posibilidad, más tarde es el anunciante de la desgracia y, como dirá en un momento determinado: el Notificador Directo de Accidentes. La muerte de la joven embarazada posee también una evidente relevancia, sobre todo por su ausencia. Y es que Andújar es consciente de que la felicidad es todo aquello que se intuye pero que pocas veces es perceptible. De ahí esta presencia-ausencia. Cada personaje en esta obra juega su propio rol y están caracterizados como personajes-símbolo cuya participación obedece a un comportamiento que le exige su espacio social. Por tanto, no podemos considerarlos como tales individuos (a pesar de su particularización) sino como arquetipos a los que se atribuye una forma de estar.

Una de las mujeres que aparece con mayor fortaleza en la obra de Andújar es Belén, una de las protagonistas de *Todo está previsto*. Belén es fiel paradigma de la mujer luchadora que defiende, se compromete con la esfera pública en una defensa a ultranza de los grandes valores y principios, pero descuida su esfera privada: el ámbito de los afectos representados en este caso por su hija Araceli, víctima propiciatoria de esta situación:

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 so-

segar las inquietudes de Araceli, son a lo largo de dos actos y medio sus rasgos relevantes, la personalidad que se ha construido (Esteve Juárez 2012: 75).

Sin duda uno de los personajes que alcanzan un elevado valor trágico en esta obra es Aníbal, prototipo del individuo que lucha porque su pasado no lo aplaste. Existe en él algo de espíritu prometeico y una especie de fatalismo que le impide que su voluntad salga triunfadora: reformar ese pasado lo atenaza. Su tragedia es la tragedia del que no puede luchar contra su historia y esta lo delimita hasta el punto de que se convierte en cautivo de ella. Es como si un acto que hubiéramos realizado en un momento determinado de nuestra vida nos condenara para siempre. Aníbal, a pesar de su bondad, de su intento por convertirse en el paradigma del misericordioso, acaba transformándose en un asesino:

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 redimamos. 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 (Esteve Juárez 2012: 76).

Uno de los personajes más intensos de toda la dramaturgia de Andújar es el protagonista de *Al minuto*, Claudio el retratista, que, tras ser encarcelado durante el franquismo, decide al salir de la cárcel guardar silencio y dedicarse a retratar al minuto para ganarse la vida y dar a su hija Fidela los estudios que la saquen de la miseria de su existencia. En el fondo es un personaje trágico que se niega a sí mismo para darles a otros vida y deviene un Tancredo, ajeno casi al mundo, un ser sin atributos y sin existencia prácticamente. ¿Generosidad o miedo? El tema del retrato aspira a obtener un valor alegórico por cuanto este define la identidad de las personas o al menos su apariencia. ¿Quiénes somos? Los que los demás dicen que somos o los que realmente somos. Claudio con su retrato, con su pintura, intenta descubrirnos también y descubrirse a sí mismo:

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 (Esteve Juárez 2012: 82).

Claudio es un personaje sobre el que el espectador o el lector genera una extraña sensación de aceptación, de defensa y de repudio. Por un lado, su actitud ante la existencia, ocultándose, genera ese conformismo propio de la época, de muchos que intentaron salvarse con el silencio para que su familia prosperara, pero también existe en el fondo una actitud pasiva, de cobardía si se quiere. Su rechazo al cambio que le propone su hija Fidela es una forma también de tozudez mental y de soberbia del humilde, que decide seguir su camino a toda ultranza. En lugar de enfrentarse al medio (sus compañeros de tertulia), huye y vaga por el mundo tratando de transformarse por sí mismo, pero ni esto consigue. Siempre será Claudio Alminuto. Su alter ego, su otro yo, es un fantoche, una figura que lo complementa perfectamente, Tancredo, un personaje de opereta solo visto por él mismo que simboliza su inmovilidad. Esteve Juárez ofrece diversas ideas en torno a esta rica figura teatral. Y la define como personaje extradramático, una aparición con efecto distanciador y brechtiano, la voz de la conciencia de Claudio, y, finalmente, como dice el propio Tancredo en su última intervención: «Él en mí, yo en Claudio. Un trasvase español, el sainete pijotero de los humildes» (Andújar 1993: 239).

4. ÁMBITOS PARA LA ESCENOGRAFÍA

Los ámbitos escenográficos de la literatura dramática de Manuel Andújar son variados pero existe un elemento común, espacios cerrados que permitan la ambientación que cada historia requiere centrada básicamente en temáticas relacionadas con el mundo interior, la identidad, la relación interpersonal, el mundo privado en relación con el público... pero también la riqueza de los mismos adecuada a las situaciones que en sí plantea el diálogo en cada momento, como consecuencia de una determinada dramaturgia, siempre rica, conmovedora y plagada de matices en la que se ve una evidente maestría de Andújar muy atento a los detalles de cada escena y a toda suerte de matices que enriquezcan su tránsito hacia el público.

Un despacho y la carretera son los espacios escogidos para los últimos momentos de José y la huida al exilio en *El Director General*. Barcelona es el espacio vivencial y geográfico que toma para la escritura de esta obra aunque cerrado en un despacho de amplios ventanales mientras recibe la visita de varios personajes que sirven para configurar desde el diálogo esa ambientación cerrada. Fue en esta ciudad donde trabajó a partir de 1934, después de haber opositado y obtenido una plaza como administrativo del Ministerio de Hacienda. Y en esta ciudad

estará hasta la ocupación por las tropas de Franco y el inicio del exilio hacia Francia, donde sería encarcelado en el campo de concentración de Saint-Cyprien. En Barcelona entrará en contacto con escritores como Antonio Machado. Desde los dieciocho años apoya decididamente a la Juventud Radical Socialista (perteneciente al Partido Radical Socialista de Marcelino Domínguez, Álvaro Abornoz y Antonio Espina) pero rompe estando en Barcelona y se afilia a las Juventudes Socialistas, como editor y administrador de los órganos del partido, pasando después al PSUC. Por tanto, la conformación escenográfica de *El Director General* no era ajena a su mundo político¹⁴. Nos sitúa a las 10 de la mañana de enero de 1939 en un despacho desordenado, un interior moderno con carteles de propaganda. Pero este espacio se llena de pronto de sonidos durante la representación con ruidos que llegan del exterior: cláxones, fanfarrias militares, el griterío de una manifestación, bombardeos, cañonazos y voceadores de periódicos... Todo un conjunto de elementos sonoros que junto con los raudos personajes que surgen y se van sin solución de continuidad nos permiten crear una rica ambientación del espacio escénico cerrado de un despacho. Surge en ese ámbito la figura del protagonista tras la mesa-escritorio en tanto dialoga con su secretario cuando se alza el telón y el teléfono «repiquetea».

También el despacho de Jorge es centro de *En la espalda, una X*, aunque se ubica en diversas estancias de un chalet del exministro Jorge Alcatraz: el despacho, un balcón central, un recoleto jardín interior. A veces el detallismo de Andújar en la organización de los espacios nos advierte de su búsqueda de la precisión y no dejar nada al albur. La adjetivación precisa y significativa a cada uno de los objetos que conforman el espacio así acredita: «erecto» respaldo, «coquetón» aparato, «dirigente» bastión, obras «solemnas», «fotográficos» panoramas «aéreos», «frescas» margaritas, «artesanal» cacerola... Casi toda la escena transcurre en el despacho en el que existe la mano de Inés para la que la distribución del mobiliario o la inspección del conjunto son trascendentales. A veces los espacios tienen un simbólico valor como el Archivo secreto del ex ministro.

Un escenario mucho más complejo, un espacio combinado por donde transcurre el cónsul, la anciana o el joven surgen con fuerza en *Los*

¹⁴ En los meses que preceden a la guerra civil viaja por Cataluña alertando sobre la próxima sublevación. Una vez que estalla la guerra colabora en Lérida con el periódico UHP (Uníos Hermanos Proletarios) en el que escribe la columna diaria «Paréntesis». Allí conocerá a Durruti y mantiene contactos con la UGT. Volverá a Barcelona por indicación del PSUC para colaborar en *Las Noticias*, donde lleva a cabo una importante actividad política durante un año.

aniversarios. Inicialmente se halla un tablado de triple estructura triangular que parece como insertado en las filas delanteras del patio de butacas con la clara intención de adentrar la escena en el mismo. Pero este se multiplica en algunos casos, como en el cuadro segundo, que transcurre en Alemania, donde existen dos espacios escénicos. Esta división de los espacios escénicos es un elemento habitual de su teatro y lo observamos en varias de sus obras. No sólo en esta sino también en *Maruja*. Al referirse a este tipo de espacios y divisiones escénicas Esteve Juárez hablaba de tres tipos de espacios: espacios *patentes* (o visibles), espacios *latentes* (o contiguos, que no influyen en el desarrollo dramático, serían elementos funcionales) y espacios *ausentes* (más lejanos). De los espacios patentes cita como ejemplo *Los aniversarios* y de los latentes, *Estamos en paz* y *Aquel visitante*.

De nuevo los espacios interiores disponen al encuentro en *El sueño robado*. Los personajes (Ángeles, Lucía, Soledad...) deambulan en una habitación espaciosa que en el pasado había sido una sala de reuniones y convites pero ahora es un improvisado taller de pueblo. Andújar ofrece la visión de un espacio decadente que conserva las esencias de un pasado glorioso de «riqueza desvanecida». Son espacios descritos en ocasiones con la minuciosidad y la intención de la prosa novelesca de Andújar siempre rica y exigente

Una simple calle de un barrio suburbano, como en *Aquel visitante*, nos permite adentrarnos en la atmósfera que conforma ese espacio público donde los personajes muestran en su urbanidad esa individualidad y frustración vital. En ocasiones, como aquí sucede, hay todo lujo de detalles en esa tendencia habitual de Andújar por cerrar los espacios con instrumentos literarios y abundante uso de la adjetivación. Así, crea imágenes al decir que los edificios son como «contrapuestas agujas» o metáforas al advertir de la «nota respiratoria de las ventanas en reja» o el lirismo al describir la vía muerta de ferrocarril que «despide opacos brillos por el resplandor de la luna». Son un conjunto de ejemplos que nos recuerdan al Andújar narrador y preciosista en los detalles. El espacio coadyuva para que los personajes se sientan como pertenecientes a un colectivo con unos lazos. La ciudad (o la gran ciudad) con su tendencia a la despersonalización aquí no lo parece, pues todos ellos se conocen al pertenecer a un barrio concreto y tienen vidas encontradas. No es la ciudad impersonal lo que aquí aparece sino el espacio como encuentro.

Una oficina moderna (y, por consiguiente, el espacio cerrado) conforma la estructura escénica de *Objetos hallados* donde Nicasio, el burócrata,

aspirará a nuevas esencias vitales ante lo anodino de la existencia. De nuevo el espacio cerrado cuando se interioriza la reflexión del personaje y se convierte en motivo y centro de la dramaturgia.

Y, de nuevo, el espacio cerrado, la casa, es elemento singular de *Todo está previsto*, pero también inicialmente esa oportuna conformación de un ring de boxeo donde los actores aparecen. Y es que la historia deviene un espacio de enfrentamiento en el que los golpes se generan habitualmente entre dos rivales, entre parejas que habilitan sus respectivos espacios para el enfrentamiento (Belén/Aníbal; Belén/Araceli; Belén/Berta; Araceli/Rómulo...). Incluso posee un efecto muy importante el juego de luces y sombras como elementos determinantes de la conformación de la dramaturgia y la puesta en escena: cuando el psiquiatra comienza a hablar se enciende la luz del sector derecho, pero la izquierda permanece en penumbra (una penumbra que refleja el espacio a oscuras de lo que sucederá) y en consecuencia un contraste necesario entre esa vocación de luz que afirma el psiquiatra y la de oscuridad que conllevan los restantes protagonistas del drama. Pero también se hace significativo para el espacio dramático el retrato de Rómulo cuya presencia/ausencia crea un cambio en la intencionalidad y el desarrollo de los acontecimientos. La aparición de Andrea, la joven que explica el pasado de Aníbal, se produce desde la penumbra y también está en penumbra la última escena en la que se va a producir el desenlace trágico final entre Belén y Aníbal: «Deslízase Aníbal hacia los cortinajes de la embocadura –derecha–, mitad luz y mitad sombra». Todos estos aspectos técnicos de luces, sombras, sonido, ambientación escénica... determinan una verdadera actitud del autor ante todos los referentes que permiten adentrarnos con inteligencia en el estudio de los escenarios y sus comportamientos diversos.

Finalmente en *Al minuto* nos sitúa en un espacio eminentemente público (el Retiro y el vestíbulo del hotel) que se compensa y se alía con el espacio privado (o también público, depende desde la perspectiva que se entienda), la taberna «Móstoles» de Ildefonso. Hay que tener en cuenta que ambos se juegan en el espacio vital del protagonista Claudio y de la representación. Su relación entre lo público (el Retiro) y lo privado-público (la taberna) simbolizan su mundo interior y exterior, la conformación de sí mismo como individuo en relación con los demás: los contertulios de la taberna y Tancredo (su otro yo). Son plataformas instrumentales precisas que nos advierten de su capacidad para mostrar imágenes que coadyuven en la dinámica de la representación.

5. LAS ACOTACIONES ESCÉNICAS Y EL LENGUAJE LITERARIO DE SU DRAMATURGIA

Las acotaciones escénicas poseen en la dramaturgia de Manuel Andújar un extraordinario valor literario. Digamos que es el espacio más sensible para que, imbuido de la libertad creadora que ofrecen estas, se acerquen a la riqueza léxica e imaginaria de su prosa, que es mucha. Se produce una simbiosis entre recreación lingüístico-literaria y descripción de los espacios escénicos, los personajes o conformación de las actitudes de los mismos para su intervención en determinadas escenas.

Frente a ciertos escritores pobres en recursos o ajenos a ellos, que solo manifiestan interés en fijar de un modo conciso y breve la singularidad de los espacios o la actitud de los personajes, Andújar (cuya labor como gran narrador se halla muy presente en estas acotaciones) siente un interés especial en que su lenguaje adquiera no solo un valor didáctico o didascálico desde el punto de vista de su utilidad para la escenificación, sino que persigue y posee una voluntad claramente literaria. Existe una evidente dignificación de la función poética en términos jakobsonianos pues para Andújar existe una voluntad de expresión que pasa por tratar de extraer al lenguaje su máxima expresividad y también, en determinados momentos, su máxima potencialidad estética desde un punto de vista formal.

En sentido negativo, esto puede conducir a creer en el exceso verbal como respuesta a situaciones, diálogos de los personajes o descripciones de espacios que no determinarían esa conformación estética, pero creemos que forma parte de una voluntad de estilo que se hace presente en todas sus obras. No deja nada al escenógrafo si bien es verdad que el escenógrafo nunca podrá recoger sus magníficas adjetivaciones, sus recurrentes metáforas o su alegorización dramática:

Los dramas de Manuel Andújar se presentan con una prosa vibrante y condensada, que obliga a un gran esfuerzo de concentración –no siempre viable para un espectador teatral– y admitiendo la severidad estilística rectora del dramaturgo al rechazar toda clase de fórmulas, su potente lenguaje reúne, obviamente, vicios y virtudes» (Gordon, 1976: 20).

Sirvan de paradigma de lo que decimos algunos ejemplos extraídos de sus obras. En *El Director General* las acotaciones escénicas ofrecen un doble valor: son piezas sintéticamente literarias («los escupitajos de los cañones antiaéreos») y, en otras ocasiones, permiten adentrarnos en la situación de los personajes o la definición de estos, pero siempre desde la contención y la precisa brevedad muy trabajada. El escritor las em-

plea como recursos literarios claramente connotativos, no solo precisos y detallistas sino plagados de lenguaje enriquecedor, como sucede *En la espalda, una X*, cuando dice: «Suelto aire mundano en el vestir, a tono con el signo de su fisonomía, quebrado a destellos por un gesto melancólico y la mirada penetrante» (Andújar 1993: 24).

Posee una voluntad manifiesta por querer fijar perfectamente los espacios dramáticos, como sucede en la obra *En la espalda, una X*, en la que todo está perfectamente detallado y cerrado en su conformación imaginaria. Pero llama también poderosamente su voluntad de creación lingüística cuando habla de «perejil de visillos» o entra en determinados detalles, un tanto alambicados, como al decir: «La butaca –modificable– puede servir de mecedora o adquirir erecto respaldo para la lectura atenta de los apuntes cuidadosos» (Andújar 1993: 17). Evidentemente, no sería necesaria como acotación esta última expresión, pero la facilidad de Andújar para la creación lingüística y su riqueza expresiva siempre trata de ponerla de manifiesto. A veces, en la intervención de los personajes, también se ve esa precisión, por ejemplo, al presentar a Inés: «Mientras revisa y retoca la distribución del mobiliario y rastrea el polvo, no sin detenerse para inspeccionar el conjunto y que no la traicionen pequeñas y acusadoras disonancias» (Andújar 1993: 20).

Uno de los elementos más llamativos de estas es la dependencia habitual de su concepción narrativo-descriptiva que lo traslada a las mismas. Es habitual en su teatro una presencia trascendental de las acotaciones con carácter literario. En ocasiones los personajes son el centro de su atención en estas y los describe con todo lujo de detalles buscando siempre la máxima expresividad y un empleo del español rico en matices. Así se puede observar cuando describe a Belén:

Aparece BELÉN, en ropa interior, con abandono que resulta vagamente procaz, sueltos los ásperos y abundantes cabellos encanecidos. El cuerpo, musculoso, sin rastro de fofedad. Sus andares revelan una firmeza que diríase viril, sin dulces y suaves trasfondos de hembra. Carga un rimero de platos. Mientras los distribuye en la mesa, habla hacia la alcoba, normalmente imperativo el tono (Andújar 1993: 148).

También cuando realiza la descripción inicial de los espacios dramáticos, su lenguaje adquiere una enorme calidad literaria. No es una simple descripción referencial que permita su ubicación de elementos o personajes en un espacio sino una permanente búsqueda de la expresividad que recuerda mucho a su narrativa con una tendencia al uso metafórico, el empleo de los símiles, el paralelismo lingüístico, la adjetivación apreciativa o la hipérbole. Por ejemplo, dirá en *Todo está previsto*:

Al fondo, como pupilas de la pared, cuyas cuarteadoras no consigue disimular el encalado reciente, dos anchas ventanas 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 (Andújar 1993: 147).

Pero las acotaciones escénicas no solo poseen una valoración precisa sobre el lenguaje y una propensión a mostrar la riqueza del mismo sino también una tendencia a determinar con precisión la apariencia de la técnica dramática:

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 (Esteve Juárez 2012: 73).

En ocasiones el lenguaje tiene una tendencia a la síntesis y a precisar con valor metafórico un estado de ánimo o una situación: «Me das en estos momentos una impresión de nieve, de lóbrego sueño, de tumba abierta y que aguarda ocupante» (Andújar 1993: 12), le dice a Don Silvestre en *El Director General*. Pero también es generoso en la selección de los elementos léxicos, en su precisión lingüística y en la adjetivación descriptiva, plural y rica, que tiene lugar en las acotaciones. Se denota esa precisión del narrador que con absoluta brillantez es consciente de que el detalle coadyuva en el conjunto arquitectónico y pictórico: «A continuación, trance de languidez y abatimiento, del que reacciona para caminar, recelosa, como se aprestara a empuñar un arma de doble filo» (Andújar 1993: 21).

Nos quedaríamos para finalizar con estas palabras de Rodríguez Richart (2001: 501) que definen perfectamente nuestro sentir y la trayectoria dramática de este escritor giennense del que conmemoramos los cien años de su nacimiento:

El teatro de Manuel Andújar es un teatro con un sello incuestionable de originalidad, con temas e ideas de raíz profundamente humanística, con un sorprendente y hasta desbordante nivel imaginativo, con un noble sentido ético y con una expresión lingüística de una gran plasticidad y riqueza. Un teatro, por otra parte, no siempre fácil ni accesible, resistente a la interpretación, quizá carente de espectacularidad y por ello de posibilidades de ser estrenado con éxito –ninguna de sus obras ha sido estrenada hasta ahora por compañías profesionales– pero extraordinariamente valioso, personal y digno complemento, a mi entender, de la creación novelística de su autor.

BIBLIOGRAFÍA

TEATRO DE MANUEL ANDÚJAR

- (1993), Teatro, Jaén, Diputación Provincial.
(Incluye ocho obras: *El Director General*, *En la espalda*, *una X*, *Los aniversarios*, *El sueño robado*, *Aquel visitante*, *Objetos hallados*, *Todo está previsto* y *Al minuto*.)
- (1962), Teatro de Manuel Andújar, (Pr. Aguilera Malta), México, Ediciones de Andrea.
(Incluye: *El Primer Juicio Final*, *Los Aniversarios* y *El Sueño Robado*.)

ALGUNOS ENSAYOS SOBRE MANUEL ANDÚJAR

- AGUILERA MALTA, D. (Pr.) (1962), «El teatro: un nuevo aspecto de Manuel Andújar», México, Ediciones de Andrea, 1969, pp. 7-11.
- BERENGUER, A. (1977), «Veinticinco años de exilio en el teatro español contemporáneo», *Ínsula*, 371, pp. 1 y 10.
- BOLAÑOS DONOSO, P. (1987), «Una aproximación semiológica a *Aquel visitante*», *Anthropos* 72, pp. XI-XVI.
- BOLAÑOS DONOSO, P. (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, pp. 149-169.
- CONTE, R. (Pr.) (1970), «El realismo simbólico de Manuel Andújar» en Manuel Andújar, *Vísperas. Trilogía*, Barcelona-Andorra la Vella, Editorial Andorra (Bibl. Valira, 2), pp. 9-19.
- ESTEVE JUÁREZ, L. A. (2012), *Aproximación al teatro completo de Manuel Andújar*, Barcelona, Facultad de Filología de la Universidad Autónoma.
- GORDON, S. (1976), *Cuando la metáfora se disuelve en dramaturgia (Una aproximación al teatro de Manuel Andújar)*, Jerusalén, Universidad Hebrea.
- ISASI ANGULO, C. I. (1973): *Diálogos del teatro español de la posguerra*, Madrid, Ayuso.
- MORALES LOMAS, F. (2013), «Claves estéticas de la dramaturgia de Manuel Andújar», *República de las Letras*, 131, pp. 29-46.
- OTAOLA, S. (1952), *La librería de Arana*, México D. F., Aquelarre. También Madrid, Ediciones del Imán, 1999. Prólogo de José de la Colina.
- PIÑA ROSALES, G. (1988), *Narrativa breve de Manuel Andújar*, Valencia, Albatros (Hispanófila, 46).

- PULIDO TIRADO, G. (2005), *Compromiso histórico y teoría cultural en Manuel Andújar*, Córdoba, Fundación para el Desarrollo de los pueblos de Andalucía.
- RODRÍGUEZ RICHART, J. (1999), «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, tomo XI, pp. 315-321.
- RODRÍGUEZ RICHART, J. (2001), «El teatro de Manuel Andújar: contribución a su estudio», *Revista de Literatura*, 63, 126, pp. 493-502.
- RUIZ RAMÓN, F. (1977), *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- RUIZ RAMÓN, F. (1978): *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, Fundación Juan March/Ediciones Cátedra.
- SHERZER, W. M. (1996), *Manuel Andújar. Reflexiones sobre la historia de España*, Valencia, Albatros.
- VALENDER, J. y ROJO LEYVA, G. (1999), *Las Españas. Historia de una revista del exilio (1946-1963)*, México, El Colegio de México.
- VV. AA. (1987): *Manuel Andújar. La cultura como creación y como mestizaje*, *Anthropos*, 72. Número monográfico.