



Gerardo Piña-Rosales

Narrativa breve de Manuel Andújar

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Gerardo Piña-Rosales

Narrativa breve de Manuel Andújar

Agradecimientos

La aparición hoy de este libro mío, *Narrativa breve de Manuel Andújar*, no hubiera sido posible sin que doctas y generosas personas me hubiesen brindado su incondicional apoyo.

Por ello, deseo hacer constar aquí mi enorme gratitud al profesor Andrés Franco, quien me animó a estudiar la obra de Andújar y la de otros narradores exiliados.

Asimismo, debo mencionar al profesor Thomas Mermall, cuyo saludable eclecticismo me ha servido siempre de modelo y ejemplo.

Al profesor Ildelfonso-Manuel Gil agradezco su fervoroso interés por el desarrollo de este estudio. Su amistad con Manuel Andújar y con otros escritores del exilio me facilitó, en numerosas ocasiones, la tarea de investigación.

Debo agradecer también a los profesores Luis Díez Martínez, Marie Luise Gazarian, Germán Gullón, Isaías Lerner, William G. Rose, Esperanza Saludes, Gonzalo Sobejano, Michael Ugarte y Carmen de Zulueta el haberme facilitado, con gran generosidad, utilísimos materiales bibliográficos sobre la España peregrina.

Gracias también a todos mis colegas del Herbert H. Lehman College de la City University of New York por su fraternal entusiasmo.

De Manuel Andújar soy deudor de las varias entrevistas que sostuvimos y del denso y aclaratorio texto con que respondió a un largo cuestionario mío sobre su vida y obra.

A Laura, mi esposa y compañera, agradezco profundamente que haya descifrado y mecanografiado mis manuscritos. Mucho debo a su talento de editora y a sus atinadas sugerencias, pero debo aún mucho más a su irreprochable honestidad y alta calidad humana. [8] [9]

A Martín

Nozick,
in memoriam [10] [11] [12] [13]

Capítulo I Literatura y exilio

1. Semántica del término «exilio»

Las voces «exiliado», «desterrado», «expatriado», «refugiado», «emigrado», «transterrado» -y alguna otra- se barajan, al parecer indiscriminadamente, en el contexto del exilio español de 1939. Conviene, en principio, que -sin llegar a vivisecciones innecesarias- establezcamos, desde ahora, unas acepciones semánticas definidas y claras. El Diccionario de la Lengua Española dice que «exilio (del latín *exilium*) es la separación de una persona de la tierra en que vive», adscribiéndolo, así, a circunstancias sociopolíticas.

Paul Tabori, en su libro *The Anatomy of Exile* (estudio valiosísimo sobre la fenomenología del exilio y el exiliado), al enfrentarse con la imprecisa y arbitraria terminología del destierro, reproduce, textualmente, la definición de «exiliado» establecida por el Statute of the Office of the United Nations High Commissioner for Refugees, y a la que nos subscribimos:

...any person who, as a result of events occurring before 1 January 1951 and owing to well-founded fear of being persecuted for reasons of race, religion, nationality or political opinion, is outside the country of his nationality and is unable or, owing to such fear or for reasons other than personal convenience, is unwilling to avail himself of the protection of that country; or, who not having a nationality and being outside the country of his formal habitual residence, is unable or, owing to such fear or for reasons other than personal convenience, is unwilling to return to it. [14]

2. El exilio como condición humana

Antes de adentrarnos en el estudio de la fenomenología del exilio, convendría que meditásemos en estas palabras de José López Portillo, en su prólogo a la obra conjunta *El exilio español en México 1939-1982*.

El destierro es siempre una mutilación de la parte del ser humano que más duele: una mutilación en el sentido de la biografía individual y de la historia colectiva. El refugiado pierde sus asideros con la realidad, abandona las señales de sus antepasados, se desata de la red de significaciones que sus prójimos habían tejido en torno suyo, desde antes que él naciera, y se pone a la mitad del mundo, sin tierra propia bajo sus pies, y con recuerdos -y nada más que recuerdos- como únicas señas entrañables de identidad.

El exilio constituye siempre una ruptura, un profundo y doloroso tajo en la vida del hombre. El exiliado deberá hacer un esfuerzo sobrehumano para asimilarse a los usos y costumbres del país que le acoge.

El escritor exiliado Roberto Ruiz, en una conferencia titulada «Símbolos novelísticos del exilio», afirmó que el destierro geográfico histórico y metafísico son inseparables, y que, en última instancia, cabría hablar de la naturaleza exiliada del hombre contemporáneo. Según Roberto Ruiz:

Los narradores que más hondo han sentido el exilio -Bartra, Sender, Granell, Max Aub, Arana, Andújar, Serrano Poncela- nacen y viven en los mismos reinos absurdos y convulsos que trató de explicarse Albert Camus, y, como Albert Camus, se encuentran obligados al tránsito simbólico, a la invención de un nombre o una cifra que localice y familiarice la enormidad de un universo hostil. Al hablarnos del caos, de la isla, de los campos de concentración, al rastrear y descubrir los símbolos novelísticos del exilio, estos narradores dan fe con mayor o menor exactitud, con más o menos suerte de la esencia y presencia del hombre contemporáneo. [15]

No debe extrañarnos que Roberto Ruiz, por su condición de exiliado, se refiera al exilio y a sus símbolos en términos tan sombríos. Luis Rosales, escritor no exiliado, llega -en este caso- a las mismas conclusiones que Roberto Ruiz: «El exilio es la situación permanente en que se encuentra el hombre actual». La experiencia exiliada trasciende, pues, lo meramente histórico.

3. El exilio español de 1939

En 1939, después de tres años de encarnizada lucha, en la que murió un millón de españoles, terminó la Guerra Civil. A los vencidos sólo les quedaba el destierro o la venganza -implacable y sanguinaria- de los vencedores. Durante los primeros meses de la posguerra, las fuerzas nacionalistas llevaron a cabo fusilamientos a mansalva. El 18 de septiembre de 1939, Francisco Franco, en un discurso pronunciado con motivo de su viaje a Asturias, afirmó lo siguiente:

No hay más que una justicia, la justicia serena, la justicia del Estado, la justicia humana que hemos puesto en manos uniformadas y que son las que llevan, previos los trámites procesales, la vindicta pública y la ejecución del castigo, pero el castigo humano y necesario. Yo, a vosotros que sois los más afectados por las crueldades rojas, quiero deciros que lo mismo que se pagan las deudas, así se pagan los delitos y las faltas.

No podía haber perdón para los vencidos: por eso el exilio, por eso la desesperada huida de la «vindicta pública» con que amenazaba, vociferante, el Caudillo. La España de Cruzada y Reconquista se dedicó entonces a erradicar, de una vez por todas, el llamado «peligro rojo».

La emigración liberal a Inglaterra de 1893 había sido esencialmente política. El exilio de 1939 obligó a los españoles de todas las condiciones sociales y de ideologías diversas a abandonar el país. No fueron únicamente intelectuales los que se exiliaron; también formaban el exilio militares, artistas, obreros, artesanos, campesinos, comerciantes,

burócratas, industriales, sacerdotes; en fin, todo un pueblo, con ejemplos múltiples de todos sus estamentos sociales. [16]

Manuel Tuñón de Lara evoca así los últimos días de la guerra y el comienzo del éxodo hacia Francia:

A todo esto, el Gobierno francés cerró de nuevo la frontera; decenas de millares de mujeres, niños y ancianos se aglomeraban, durante aquellas noches heladas de finales de enero, en los puertos fronterizos. Llovía torrencialmente, muchos heridos marchaban a pie y no había curas de repuesto para sus llagas... las mujeres se arrastraban penosamente por los senderos helados llevando en sus brazos a los pequeñuelos... Por fin, la frontera fue abierta otra vez pero también se abrieron, próximos a ella, los campos de internamiento de Argèles, Saint-Cyprien, Prats de Mollo... Una nueva tragedia comenzaba para centenares de miles de españoles que habían perdido su patria.

Paul Tabori, en *The Anatomy of Exile*, no deja de mencionar los continuos bombardeos de los aviones italianos y alemanes, que acosaron a la España peregrina (p. 203).

Debemos mantener presente, a lo largo de este estudio, las penosísimas circunstancias que rodearon al exilio. Manuel Andújar y tantos otros exiliados sufrieron, en carne propia, las trágicas consecuencias del destierro: el campo de concentración en Francia, el éxodo por ámbitos y horizontes diversos, el perenne desarraigo.

Se ha discutido en muchas ocasiones la política del Gobierno francés para con los refugiados españoles. No es ahora momento de glosar las opiniones (las hay para todos los gustos) de la crítica. Baste citar a Paul Tabori, quien señala que, si bien durante los primeros meses Francia no se decidía a acoger debidamente a los exiliados españoles, también es cierto que nunca los abandonó (pp. 348-49). Dice Tabori que «By June 1939 France was spending seven million francs a day to maintain her Spanish 'guests'». Entre 1937 y 1939 había en Francia 400.000 exiliados, pero no fue hasta 1944 que «the Intergovernmental Committee on Refugees decided to extend its mandate to the Spanish refugees and to help them effectively», y concluye Tabori con resignada ironía, diciendo que, para entonces, «their numbers were greatly depleted». [17]

Miles de españoles se alistaron en el ejército francés y continuaron su lucha contra el fascismo en los llamados «maquis». Según Tabori:

About 12,000 of them were captured by the Germans who deported them to swell their enormous force of slave labour; according to tentative statistics almost 10,000 died in battle or in these camps. Those Spanish partisans who were captured by the Germans were usually shot on the spot. (p. 204)

No sólo en Francia se refugiaron esos españoles del éxodo y el llanto -como diría el poeta León Felipe-, sino también en el Norte de África y en Rusia. Paul Tabori nos da las cifras y los datos precisos:

Estimates more or less agree that about 5,800 Spaniards took refuge in Russia after the Civil War, of whom about 1,700 were children. In addition, at least 5,000 Spanish children were sent to the Soviet Union during the Republican-Francoist struggle when the Falangist forces were overturning the northern provinces. (p. 383)

Pero la Unión Soviética no acogió a los refugiados españoles como hubiese sido de esperar de un país comunista. A la Revolución de 1917 -que tanta esperanza había sembrado en el mundo- había seguido una dictadura tan injusta, opresiva y represora como en los viejos tiempos de los zares. El fanatismo comunista, llevado a sus últimas consecuencias, sesgó, de raíz, el germen de un proceso político y social auténticamente democrático. La Rusia idealizada en los poemas del chileno Pablo Neruda y de Miguel Hernández, el pastor de Orihuela, no era el paraíso socialista que muchos españoles habían imaginado. Como dice Tabori:

From the moment the adult exiles arrived, they were subjected to the same rigorous discipline as the natives and were told that they would have to obey all orders given, under pain of death or imprisonment... Those under suspicion of disloyalty to the regime had to undergo intense interrogation and were either executed or ordered to «prove their loyalty» in labour camps for periods ranging from three to twenty-five years... The majority, however, died under the conditions of extreme hardship. (p. 384)

A los diez años de la terminación de la Guerra Civil, de los 5.800 españoles exiliados llegados a Rusia, sólo unos 1.200 quedaban aún con vida (Tabori, p. 385).

Reproduzcamos ahora -siguiendo los datos suministrados por Tabori- las cifras de exiliados esparcidos por varios países del mundo: [18]

Francia 150.000 exiliados
México 28.000 exiliados
Argelia 17.000 exiliados
Unión Soviética 5.800 exiliados
Argentina 3.000 exiliados
Gran Bretaña 3.000 exiliados
Venezuela 2.600 exiliados
Bélgica 2.000 exiliados
Marruecos 1.000 exiliados
Tunisia 900 exiliados

Las cifras no pueden ser más elocuentes: sobrepasan los 200.000 exiliados españoles. Los Servicios Especiales que la Legación de México en Francia había dispuesto para el censo de refugiados españoles registraba un total de 527.843 personas.

4. Psicología del exiliado

La diferencia esencial entre el refugiado político y el emigrante radica en que, si bien éste se siente libre de volver en cualquier momento a su tierra -de la que saliera en busca de mejor vida-, el refugiado, por el contrario, habrá de esperar a que un giro en la situación política de su país le garantice el regreso, sin temor a represalias. Esto no significa, por otra parte, que no existan en ambos actitudes y vivencias afines; después de todo, emigrantes y exiliados han de vivir, con frecuencia, en países extraños, a veces en sociedades rabiamente xenófobas. En el país de asilo, ambos tendrán que recomenzar sus truncadas vidas e intentarán adaptarse al nuevo medio. Según la psicóloga María Pfister Ammende, las consecuencias psicológicas del exilio se resumen en cuatro:

- 1 Fear of the persecutor with subsequent tendency to develop anxiety when the real danger is over...
- 2 Hypertrophy of the instinct of self-preservation with deterioration of moral values...
- 3 Clinging to values that have remained intact or to the lost homeland amounting in some cases to fixation.
- 4 Overvaluation of the country of asylum. [19]

Si aplicásemos este certero diagnóstico de la psique del desterrado a los refugiados españoles, muchas de sus actitudes y conductas se comprenderían mejor. En algunos exiliados, los recuerdos de la guerra se convertirían en patéticas pesadillas; otros, no podrían superar el estigma del campo de concentración; otros, acabarían por refugiarse en sí mismos, manteniéndose al margen de sus compañeros de éxodo. Mas, en todos ellos, la esperanza del regreso se mantuvo inquebrantable mes tras mes, año tras año.

Los exiliados españoles se negaban a aceptar la dura y triste realidad histórica: Franco había ganado la guerra, y durante la II Mundial se las ingeniaría para que España permaneciese neutral, con lo cual su poder se consolidaría, imponiéndose así un régimen dictatorial que iba a prolongarse casi cuarenta años.

Es evidente que la edad del exiliado, al huir de su país de origen, determina muchas de sus actitudes en el difícil proceso de asimilación al país que le acoge. Para quienes eran niños o muy jóvenes, la adaptación al nuevo medio sería más fácil; pero para los que eran ya hombres formados cuando se exiliaron (como es el caso de Manuel Andújar, que tenía 26 años al terminar la guerra), el destierro supondría una titánica lucha contra el desarraigo.

Para comprender la psicología del exiliado, no debe importarnos tanto el porqué de su exilio, como el hecho mismo de su alejamiento forzoso -y forzado- del país nativo. Por ejemplo, José Ignacio Rasco, al estudiar el exilio cubano que siguió a la Revolución de 1959, subraya algunas de sus circunstancias:

- a) El «carácter penoso» y de expulsión que confronta.
- b) Los efectos o consecuencias producidas por el destierro mismo.
- c) El nuevo asentamiento comunitario.
- d) La marginalidad o distancia del exiliado con relación a centros de su preferencia.
- e) La motivación política en la salida.

Los «efectos o consecuencias» del exilio español fueron diversos, y van, desde trastornos psíquicos insuperables, hasta la muerte misma del exiliado. Es, además, obvio que las circunstancias del exilio no fueron las mismas en Francia que en Rusia o en Hispanoamérica. Los primeros años de expatriación fueron los más difíciles, a pesar de la esperanza siempre viva en el [20] regreso. Hubo también feroces enfrentamientos, inevitables por esa misma «lucha adversa que todo destierro implica» (Rasco, p. 23).

En el ya mencionado simposio neoyorkino sobre el exilio español de 1939, Roberto Ruiz dijo lo siguiente:

Podríamos decir que al desterrarse físicamente, el hombre conoce de manera más íntima y más intensa el hecho de su desarraigo natural o sobrenatural incluso. Es decir, por estar en otros ambientes, por estar en otras tierras, por tener que vivir en sitios donde las condiciones y las circunstancias no siempre son favorables, uno piensa a veces en la posibilidad de que por debajo de todo eso haya un desentrañamiento o una enajenación de carácter radical (Ponencia presentada en la MLA Convention, 27 dic. 1981).

No cabe duda que al exiliado se le revela -por su misma condición loboesteparia- su intrínseca naturaleza humana, desterrada, desarraigada. Roberto Ruiz aludiría más de una vez, en ese coloquio, al escritor existencialista Albert Camus. Para los existencialistas - recordemos- el hombre es un ser para la nada; la condición humana es la de un permanente desarraigo.

En cierto modo, la obra literaria de estos escritores proscritos constituye, en sí misma, la respuesta al exilio. El destierro físico, geográfico, histórico, colectivo, emplazó a los novelistas exiliados en una perspectiva especial, que determinaría, en parte, la orientación de sus escritos.

Si las circunstancias que obligan al exiliado, o emigrante, a abandonar su país son sin duda distintas -políticas unas, económicas las otras- también es cierto que sus psicologías presentan, en ambos casos, elementos comunes: la nostalgia por el país perdido, las dificultades de adaptación al nuevo medio, las esperanzas de regresar algún día a la patria, etc.

En el caso del desterrado político -o expatriado-, las circunstancias que determinan su exilio pueden adscribirse a ideologías y regímenes muy distintos: la dictadura franquista, el régimen represivo soviético, la Cuba de Castro, o el Chile de Pinochet. José Donoso, exiliado chileno, en su novela, *El jardín de al lado* -claramente autobiográfica- escribe lo siguiente, al referirse a su destierro y a la problemática humana que éste le plantea:

...la sensación de que el tiempo pasaba, y mi gran experiencia chilena iba retrocediendo, desgastada por los años su función como fuente de elocuencia... ¿Cómo impedir que se esfumaran y palidieceran mis seis días de calabozo, que eran como el trazo que definía el contorno de mi [21] identidad? ¿Cómo impedir que se desvaneciera algo tan mío, fuerte sobre todo porque por primera vez me vi arrastrado por la historia para integrarme en forma dramática al destino colectivo?

Bastaría que, en vez de hablar de «experiencia chilena», el texto aludiera a la experiencia española, para que esa actitud nostálgica, exiliada, se trasladase a México, a Francia, o a Suramérica. El escritor desterrado, en ambientes y medios nuevos, hostiles y, a veces, abiertamente xenófobos, vuelve los ojos al pasado.

Para un escritor, el anquilosamiento de sus recuerdos puede resultar grave, porque de vívidos y frescos, a la larga acaban por convertirse en añejos y descoloridos. El país que hubo de abandonar, evoluciona (o mejor dicho cambia, porque en la España de los primeros años de posguerra la evolución fue imperceptible): el escritor en el destierro se encuentra inexorablemente desvinculado del proceso sociopolítico.

Novelar lo que se desconoce entraña muchos riesgos. El lenguaje cambia, puesto que la sociedad cambia; los valores y actitudes son también otros. Rafael Martínez Nadal, el conocido crítico de la literatura española, que vivió exiliado en Inglaterra durante muchos años, manifestó, en una entrevista que le hicieron a su regreso a España, que «el peligro mayor del que va al exilio es ese mantener viva la imagen de la patria tal como la vivieron en el momento en que tuvieron que abandonarla». Por ello, confesamos no entender a Fernando Alegría cuando, al comparar los exilios hispanoamericanos y español, escribe:

No hemos llevado, como los españoles del 36, una cultura intacta a cuestras para cuidar de ella, remozarla, pulirla y enriquecerla en el invernadero del destierro. La de ellos poseía fundamentos indestructibles, fronteras intocables, era castiza por los cinco costados.

El escritor en el destierro vive simultáneamente en dos tiempos: en el pasado y en el presente -con frecuencia irrelevante- del país que le acoge. El pasado, recordado una y mil veces, adquiere visos de una realidad perdida, mas no olvidada. Y llega a ocurrir que el desterrado acaba [22] viviendo en un vacío poblado únicamente por los fantasmas de un mundo ya extinguido.

Pero el tiempo no se detiene, y mientras el desterrado «maldice, sueña, recuerda», como se lamenta Donoso (p. 181), la historia continúa, las generaciones se suceden; y un día, el exiliado regresa por fin a la patria. Del reencuentro con una España distinta a la que había conocido antes de la guerra, brotarán nuevos penares y desencantos. Muchos escritores exiliados volverían, para seguir sintiéndose extranjeros, esta vez en su propia tierra. Algunos -como Manuel Andújar- aceptarían el reto y, abandonando el país que les diera asilo (segunda patria para muchos de ellos), retornarían definitivamente a España.

5. ¿Exilio interior?

A partir de la publicación, en 1980, del libro de Paul Ilie, *Literature and Inner Exile. Authoritarian Spain, 1939-1975*, varios críticos (y algunos de los mismos escritores exiliados) se han referido a la existencia de un «exilio interior» en la literatura española de posguerra. Como es natural, el concepto de «exilio interior» se ha venido enarbolando principalmente por aquellos escritores que permanecieron en la Península al concluir la Guerra Civil. El poeta Vicente Aleixandre, asumiendo la condición de exiliado interior, se

vanagloriaba de ello en sus últimos años. En una entrevista de 1983 manifestó: «...no lamento haberme quedado aquí porque yo he pasado y vivido aquí la suerte de mi pueblo».

No se nos ocultan las amargas experiencias que tanto Aleixandre como otros escritores tuvieron que arrostrar en la España franquista, y en este sentido tal vez se pueda -o se deba- hablar de «exilio interior», pero equiparar éste con el destierro es un error que no debemos cometer. No hay que olvidar que aunque el exilio sea un fenómeno extraliterario, las obras de un escritor desterrado provienen, necesariamente, de una determinada comunidad lingüística. Por eso, Francisco Ayala, en su día, se había preguntado angustiosamente, «¿Para quién escribimos nosotros?». Privado [23] de su público, el escritor escribe a tientas, sondeando e imaginando un mundo que quizá no exista más allá de su forzado y solitario exilio.

Roberto Ruiz nos respondió lo siguiente cuando le pedimos su opinión sobre el llamado «exilio interior» (carta del 13 de marzo de 1982):

...equiparar el llamado «exilio interior» con el destierro en verdad es una locura... A lo que lleva el intento de glorificar el exilio interior es a la justificación de la censura. El increíble razonamiento es éste: la censura obligó a los escritores a hacer gimnasia mental y a aumentar la distancia simbólica; la gimnasia mental es lo propio de la literatura, ergo, la literatura florece con la represión... Hay que distinguir los dos fenómenos, y hacer una de dos cosas: o estudiarlos aparte como productos diferentes, o ver cada obra en su valor sin fijarse demasiado en las condiciones que la rodearon. Y lo del «exilio interior» es un término que conviene abolir, pues además de ser inexacto, es estéticamente estéril.

No debe extrañarnos, pues, que Roberto Ruiz, víctima del campo de concentración y del largo exilio por tierras de México y los Estados Unidos, rechace, categóricamente, el concepto de «exilio interior».

Por lo que respecta al lenguaje, fue titánico el esfuerzo que Roberto Ruiz y otros novelistas desterrados hubieron de realizar para conservar el idioma, instrumento imprescindible de su labor literaria. En el ya mencionado coloquio, el mismo Roberto Ruiz afirmó lo siguiente, refiriéndose a la crisis lingüística del exiliado: «No cabe duda de que al desterrado se le olvida... el idioma».

De naturaleza y carácter distintos al exilio republicano de 1939 fue el llamado «autoexilio», como en los casos de Fernando Arrabal, o Juan Goytisolo. En Señas de identidad, Goytisolo se lamenta -pese a sus reiteradas visitas a España- de su «voluntaria expatriación a París» y de su «existencia errabunda por Europa».

6. La narrativa del exilio en el contexto de la literatura española de posguerra

La narrativa del exilio es un capítulo imprescindible para aquilatar, justa y cabalmente, la literatura española de posguerra. Y en el caso del exilio en México -o mejor dicho, del

trastierro- cabría hablar incluso [24] de una nueva literatura «hispanoamericana». Así, Andrés Iduarte, al comentar la novela *Los pies descalzos*, escribe:

El éxodo de miles de españoles republicanos a México vino a ser la coronación de una reintegración hispánica trascendental, consciente y hondamente lograda por algunos de ellos... de excelentes y lejanas proyecciones históricas para los dos lados del mar.

El profesor y crítico José Ramón Marra-López fue el primero en estudiar, en su ya clásico libro *Narrativa española fuera de España, 1939-1961*, las obras de varios escritores exiliados.

Guillermo de Torre escribió una reseña del libro de Marra-López titulada «Hacia un más allá del realismo novelesco», en la que le acusaba, entre otras cosas, de no haber ahondado en el problema intelectual del exilio. Marra-López, en sus «Precisiones a una crítica de Guillermo de Torre», se defendió diciendo que él sólo había intentado «dar a conocer al lector español una parte ignorada de nuestra literatura».

La polémica entre Marra-López y Guillermo de Torre merece recordarse porque contribuyó a que se prestara mayor atención a la literatura del exilio. Al fin y al cabo, lo que Marra-López se había propuesto con su estudio era romper una lanza por esa literatura española desconocida.

El mismo Marra-López dirigió también sus esfuerzos al estudio y valoración, no sólo de la narrativa del exilio, sino también a la poesía; y es precisamente en su artículo «Jóvenes poetas españoles en México (una promoción desconocida)» donde pone el dedo en la llaga, al afirmar que la obra de los autores exiliados «es una parte importantísima de nuestra literatura contemporánea y quien la ignore -deliberadamente o no- dará la espalda a un trozo de nuestra historia más inmediata, levantando un cierto andamiaje particular que nada tiene que ver con España».

Tras la publicación del libro de Marra-López, la crítica española empezó a tener en cuenta la labor literaria de algunos exiliados; no sólo la de [25] quienes ya eran bastante conocidos antes de la Guerra Civil (Ramón José Sender, Max Aub, Francisco Ayala, José Bergamín, Rosa Chacel), sino también la de otros que, hasta ese momento, habían sido totalmente ignorados.

A partir de *Narrativa española fuera de España*, comenzaron a aparecer en algunas revistas notas y artículos que comentaban, aisladamente, la narrativa, la poesía, y, en algún caso, el teatro del exilio. Dedicaron su atención a la literatura exiliada críticos como Torrente Ballester, Rafael Conte, José Domingo, Vicente Llorens, José Campos y otros.

Pero no será hasta la aparición, en 1977, de la obra conjunta *El exilio español de 1939*, que el exilio se estudie con profundidad y amplitud de miras. Varios especialistas examinan los diferentes aspectos sociopolíticos, culturales, literarios, artísticos y filosóficos del exilio; se incluye, además, un volumen dedicado a la literatura catalana, euskera y gallega de la emigración republicana. El estudio de Santos Sanz Villanueva, «La narrativa del

exilio» en el volumen IV de la obra, es, hasta ahora, lo más completo sobre esta parcela de la literatura exiliada.

7. Coordinadas generacionales del exilio

¿Qué une y qué separa a estos escritores exiliados? ¿Podemos hablar de una generación del exilio? ¿En qué medida son sus obras semejantes, o distintas, a las aparecidas en España? ¿Existe una temática común a todos ellos? Comencemos por el concepto de «generación».

Manuel García Viñó, en *Novela española de postguerra*, divide a los escritores de la postguerra en cuatro grupos o promociones:

- 1 El de los que eran maduros e incluso escritores consagrados con anterioridad a la guerra.
- 2 La promoción de los que hicieron la guerra y cuya obra va apareciendo hasta los comienzos de 1950.
- 3 El grupo de quienes no hicieron la guerra ni tuvieron participación en sus orígenes y cuyas obras empiezan a aparecer alrededor de 1960. [26]
- 4 La promoción de los que no conservan recuerdos personales del conflicto.

Aunque García Viñó no tiene en cuenta a los escritores exiliados, podríamos incluir en el primer grupo a Max Aub, a R. J. Sender, a Francisco Ayala, a José Bergamín, entre otros. A la promoción de los que combatieron en la Guerra Civil pertenecen autores como Manuel Andújar, Segundo Serrano Poncela, Eugenio F. Granell. Del tercer grupo forma también parte Roberto Ruiz, porque aunque su primer libro de relatos, *Esquemas*, data de 1954, no será hasta 1960, con su novela *Plaza sin muros*, que se destaque como narrador. El cuarto grupo presenta algunos problemas porque a él pertenecen escritores que eran muy niños durante la guerra y otros nacidos ya en el exilio, de padres españoles.

Ramón Xirau (hijo de exiliados) piensa que son seis las generaciones del exilio:

- 1 Los que llegaron a América ya viejos: Enrique Díez Canedo.
- 2 Los nacidos entre 1890 y 1905: Juan Ramón Jiménez, Emilio Prados, Cernuda, etc.
- 3 Los nacidos entre 1910 y 1920. Son los que hicieron la guerra. Se formaron en el exilio. M. Andújar, Granell, Poncela.
- 4 Nacidos entre 1922 y 1926: Tomás Segovia, Roberto Ruiz.
- 5 Aquellos que llegaron a América de muy niños: Luis Rius, Arturo Souto Alabarce, etc.
- 6 Los nacidos en América, hijos de españoles exiliados.

Santos Sanz Villanueva, en su estudio «La narrativa del exilio», prefiere tomar en cuenta la obra publicada, situando en un segundo plano el concepto de generación. Siguiendo esas pautas, hace una doble división: «escritores con obra anterior a 1936-1939» y «escritores cuya producción empieza después de 1939». Sanz Villanueva piensa que mientras para «algunos el destierro es una experiencia vital... que poco o nada influye en su trayectoria

literaria», puesto que su obra ya venía encarrilada desde mucho antes del conflicto civil, para el segundo grupo generacional, «el [27] exilio es un condicionante literario decisivo, sin que ello nos lleve a pensar... que existe entre sus componentes ninguna unidad efectiva».

El problema estriba en el valor que se confiera a esas «coincidencias temáticas», porque es de esperar que los asuntos tratados por los escritores del exilio se asemejen, ya que similares fueron, también, sus experiencias. Es importante que descubramos -si los hubiere- otros nexos, si no temáticos, tal vez lingüísticos. Por ejemplo, en las obras de Manuel Andújar (como en las de Serrano Poncela y en las de Eugenio F. Granell) son frecuentes los temas de la guerra y del exilio. Pero, por otra parte, Andújar también escribe sobre asuntos que nada tienen que ver con el exilio; esto se hace más patente a medida que transcurre el tiempo y quedan atrás los recuerdos y las vivencias de la guerra y del destierro.

Rafael Conte coincide con Sanz Villanueva al decir que «el exilio es siempre un problema individual» y que «cuando se habla de literatura del exilio se está hablando de un fenómeno sociopolítico, nunca literario». Pero si a eso nos atenemos, habría que eliminar también, por ejemplo, el concepto de Generación de 1898, puesto que lo que aunó - independientemente de sus personalidades- a una serie de escritores en aquel momento histórico fue la situación sociopolítica española: la guerra de Marruecos, las pérdidas de las colonias en América, la situación empobrecida del agro español, etc.

Rafael Conte concluye sus afirmaciones diciendo que «no hay, pues, grupo literario, sino un fenómeno político que afecta a un considerable número de escritores de una manera similar, pero siendo siempre escritores absolutamente dispares entre sí» (pp. 13-14). Esta disparidad entre las obras de los escritores del exilio obedece más bien a la consecuencia lógica y directa de su originalidad.

Francisco Ayala tampoco cree que existe «ningún parentesco literario especial» entre los escritores exiliados, y que lo más importante fue «la incomunicación que padecieron los españoles durante el régimen de Franco» con respecto a la obra de los desterrados. Como tendremos ocasión de comprobar a lo largo de nuestro estudio sobre la narrativa de Manuel Andújar, la literatura del exilio presenta unos rasgos definitorios propios que la distinguen de la escrita en la Península. [28]

8. Narrativa española fuera de España

Arturo Souto Alabarce piensa que la literatura del exilio se caracteriza por una,

vuelta al realismo, pero un realismo «sui generis» donde el autor aspira... a simbolizar en su relato novelesco todo un moral histórico de la crisis que convulsiona España en 1936. Tampoco desprecia del todo la libertad propuesta por los surrealistas ni la introspección psicológica. Se pone, además, un énfasis en el lenguaje y en el estilo que no fue muy común entre los grandes novelistas españoles del XIX.

Souto Alabarce acierta plenamente al hablar de surrealismo en el exilio, puesto que, aunque éste no tuvo muchos cultivadores -lo que sería explicable por la dispersión geográfica en la que se hallaban los escritores españoles exiliados- es, por ejemplo, esencial y determinante en la obra narrativa (y pictórica) de Eugenio F. Granell.

También existe en la narrativa del exilio una literatura de «introspección psicológica» como son los atormentados relatos de Segundo Serrano Poncela, que tanto recuerdan a Dostoyevsky.

Otra característica de la literatura del exilio, según Souto Alabarce, es la disyuntiva existente entre el escritor y su público:

Privado de su público... el escritor exiliado, el novelista sobre todo, escribe para sí mismo... Censurados en España, desconocidos en América, no muy leídos por sus compañeros de emigración, pasaron más de veinte años para que comenzaran a tener alguna resonancia en las nuevas generaciones a ambos lados del Atlántico. Por esto son sus novelas en cierto modo un soliloquio, un desahogo, una confesión, un intento de poner en claro, de explicarse a sí a tragedia de la guerra. (pp. 383-84)

Si por un lado los escritores del destierro se hallaban marginados del público español, al estar fuera de España y sin posibilidad de que se les conociese en su país de origen -vetados por la censura o por el silencio a que fueron condenadas sus obras en la Península- también tuvieron que [29] luchar contra esa soledad y ese silencio en el país de asilo. Por eso, la única comunicación posible consistiría en rememorar el pasado, en dar fiel testimonio de sus experiencias.

La tercera característica que distingue a los narradores transterrados es, en opinión de Souto Alabarce, «la nueva realidad» (p. 384); es decir, el contacto con el nuevo país que los acogió. Muchos de estos autores novelan sus experiencias en el mundo hispanoamericano, francés o anglosajón.

Otro escritor exiliado, Manuel Lamana, refiriéndose a la literatura de posguerra, tanto a la que se creó en España como fuera de ella, llega a la conclusión de que para la mayoría de esos escritores la Guerra Civil «constituye la experiencia fundamental de sus vidas».

Monique Joly, Ignacio Soldevila y Jean Tena piensan también que la característica más importante de los novelistas del exilio es la Guerra Civil, sobre cuyas causas y desarrollo escriben obsesivamente:

Chez les romanciers de l'exil ce retour aux origines est lié, autant qu'a une certaine nostalgie, au désir de remonter aux causes premières d'un conflit dont ils vont tous chercher a exorciser la hantise en donnant sur lui un forme de témoignage.

Sin embargo, las narraciones que trataban de la contienda civil, escritas por aquellos que habían ganado la guerra (como por ejemplo, la novela de Agustín de Foxá, Madrid, de corte a checa, y la de García Serrano, La fiel infantería), serían muy distintas a aquellas escritas en el exilio por los vencidos (Gorra de plato, de Xavier Benguerel o El diario de Hamlet

García, de Paulino Masip, entre otras), que, a diferencia de aquellas, no exaltaban ni idealizaban el conflicto, pretendiendo, por el contrario, ser objetivas, tal vez por un comprensible afán de testimoniar fielmente lo ocurrido. No obstante, es también muy cierto que algunos narradores del exilio cayeron en maniqueísmos reprobables y burdos, como ha señalado, sin ambages, J. I. Ferreras.

En la novela de Manuel Andújar, *Historias de una historia*, esa tendencia al subjetivismo ciego y a la idealización de los sucesos -tan frecuente en otros narradores- se vence con una visión lúcida y penetrante del conflicto. [30]

9. Reconciliación con el exilio

Aunque ya en la década de los cincuenta habían llegado a España algunas novelas de Rosa Chacel, la trilogía de Arturo Barea *La forja de un rebelde* y *Muertes de perro*, de Francisco Ayala, entre otras, fue Ediciones Cid, de Madrid -según Martínez Cachero- la primera editorial española que publicó, en 1960, a un autor exiliado.

Mil novecientos sesenta es la fecha, pues, en que se comienza a conocer en España la literatura del exilio, prácticamente silenciada en las décadas anteriores. Por otro lado, es también un hecho el desconocimiento de los escritores exiliados sobre lo que se había ido escribiendo en la Península.

Fueron *Ínsula* y *Cuadernos Hispanoamericanos* las primeras revistas españolas en dar acogida a ensayos y relatos de los exiliados (Sanz, *Historia*, p. 30). En 1954, José Luis Aranguren «lanzó su proclama de reconciliación con el exilio» (Sanz, p. 30). El mismo Aranguren lo ha atestiguado así en sus *Memorias y esperanzas españolas*:

Creo, en fin, que en otro plano mucho más profundo y verdadero que el de la oficializada «Cultura Hispánica», contribuí a reconstruir el «puente» entre España e Hispanoamérica, precisamente, como tenía que ser, por la mediación de nuestros compatriotas exiliados.

10. Conclusiones

En resumen, los sintagmas «exilio», «destierro», «expatriación», y sus derivados, aluden a la separación física de un individuo o grupo del país de origen. En el exilio español de Hispanoamérica se habla muy acertadamente de «transtierro» (neologismo del filósofo español, José Gaos) porque para los españoles, la América de habla castellana -y muy especial, México- fue una prolongación de la misma España. [31]

Como en la emigración liberal de 1893, también en 1939 abandonaron España muchos artistas e intelectuales, aunque hubiese emigrados de todos los estamentos de la sociedad española. La labor de los exiliados en los diferentes países de asilo fue muy importante,

particularmente en México, donde se crearon editoriales y se fundaron revistas, centros de investigación, etc.

Al estudiar el exilio y su literatura se deben tener presentes, entre otros, los siguientes aspectos:

1. Rememoración de su pasado personal que se remonta a veces hasta una profunda meditación en las causas que motivaron el destierro.

2. La Guerra Civil y la participación que en ella tuvieron, llega a convertirse en un recuerdo obsesivo, en algunos casos agravado por las experiencias del campo de concentración (Andújar, Aub, Bartra).

3. Cierta anquilosamiento en la perspectiva aplicada a la historia y a la situación españolas. Se desvirtúa muchas veces el sentido de acontecimientos sociopolíticos, que tienen, para muchos de los desterrados, carácter profético e incluso místico. La idealización del país que añoran se convierte, a veces, en una rémora.

4. Este vivir en un pasado que las circunstancias difíciles y, a veces, hostiles del destierro agravaban, impidió que muchos escritores abrieran su obra a nuevos horizontes.

5. En general, y hasta principios de la década del sesenta, las novelas y relatos de los escritores del exilio suelen caracterizarse por una escritura de cuño realista, que va desde el discurso de tipo galdosiano hasta formas más experimentales. Sin embargo, y dentro de un amplio abanico de estilos, el lenguaje es tradicional, y en algún caso, arcaizante.

6. El concepto de «exilio interior» presenta una compleja problemática que camufla -creemos- la mala conciencia de aquellos escritores que, por causas diversas -enfermedad, miedo o desidia-, decidieron permanecer en España, tras la Guerra Civil.

7. El autoexilio de algunos escritores, como Juan Goytisolo, Fernando Arrabal y otros, aunque provocado indirectamente por la Guerra Civil (represión y censura político-eclesiásticas), debe excluirse de la literatura del exilio propiamente dicha.

8. Aunque la problemática de las generaciones del exilio se presta a diferentes interpretaciones, podemos hablar de tres grupos de escritores: los que ya habían publicado - y eran conocidos por el público lector- antes de la Guerra Civil; los que comenzaron su obra en el exilio, aunque se habían [32] educado en la Península; los que eran muy niños al terminar la guerra y poseían recuerdos muy vagos de la misma.

9. La literatura de españoles exiliados escrita en lenguas no castellana pertenece a otra esfera. Sin embargo, conviene tener presente principalmente la literatura catalana y gallega, sobre todo en los casos de escritores bilingües (Bartra, Rodoreda, Benguerel, etc.).

10. Aunque algunos críticos se empeñen en negar la existencia de una literatura del exilio, alegando que éste fue un hecho sociopolítico y no literario, la literatura del destierro

posee una identidad propia que la distingue de la que se creó en la Península durante la posguerra.

11. La elección de ciertos temas -la guerra, el exilio-, la tendencia a un lenguaje tradicional y, sobre todo, la impronta de marginación metafísica-existencial, son algunos de los rasgos definitorios de la narrativa del exilio.

12. Todo lo que se escribió en el exilio no posee la misma calidad literaria, pero basta hacer un superficial balance de la narrativa escrita en el destierro para convencerse de su importancia y de la necesidad de futuros estudios críticos.

13. La originalidad es una de las condiciones indispensables para que un texto literario alcance valor y categoría. Los relatos de algunos escritores del destierro son tan diferentes como diferentes son sus personalidades. Baste un ejemplo: la temática de la Guerra Civil está tratada con un lenguaje (fondo y forma -no olvidemos- son inseparables) simbólico-realista en Historias de una historia, de Manuel Andújar; con una óptica e imaginaria surrealistas en La Novela del Indio Tupinamba, de E. F. Granell; con un trasfondo -básico, por supuesto- que permite la meditación profunda en el conflicto y en las motivaciones de los personajes en La Villa de Nabot, de Segundo Serrano Poncela.

14. A partir de 1960 se fueron conociendo en España las obras de los exiliados, con la aparición de artículos y notas en revistas españolas. La influencia de la literatura exiliada en los escritores españoles no fue grande, pues se prestaba por entonces más atención a la literatura hispanoamericana.

15. No será hasta en la década de los setenta, con la reedición de muchos textos publicados en el exilio y con la aparición de algunos estudios críticos, ambiciosos y totalizantes, que se comience a valorar, en su justa medida, la literatura del destierro. [33]

Capítulo II

Introducción a la obra narrativa de Manuel Andújar

1. Datos biobibliográficos de Manuel Andújar

En 1984 se publicaron en Madrid las dos últimas novelas de Manuel Andújar: La voz y la sangre y Cita de fantasmas. Su obra -novelística, cuentística, poética, ensayística y dramática- se extiende desde la aparición de las crónicas de Saint Cyprien, plage, campo de concentración, en 1942, hasta Cita de fantasmas, que trata de los hijos de exiliados españoles en México. Son, pues, más de cuarenta años de labor continua como narrador.

Manuel Andújar es una de las figuras literarias más representativas del exilio español de 1939. Sus novelas, cuentos y ensayos son las respuestas -o los intentos- a una serie de cuestiones que Andújar se ha ido planteando desde que, terminada la Guerra Civil, cruzó la frontera francesa para exiliarse en México, país en el que residiría hasta mediados de los años sesenta, cuando decidió regresar a España.

Podríamos hablar -a grosso modo- de tres etapas o fases en la vida de Manuel Andújar. El mundo minero, el puerto mediterráneo y el ambiente rural de La Mancha son los ámbitos en que transcurre la primera parte de la vida de Andújar. Más tarde, novelará esos mundos y sus conflictos en la trilogía *Vísperas*.

Más adelante -en la segunda etapa- Manuel Andújar se traslada a Madrid, donde vivirá intensamente aquellos años del final de la Dictadura de Primo de Rivera y la II República. De estas experiencias nacerá, en [34] 1945, *Cristal herido*, su primera novela, obra con la que inicia su ciclo narrativo, «Lares y penares».

Y después, el exilio. El destierro llevó a Andújar a México, donde escribirá gran parte de su obra. En tierras americanas, Andújar inicia su personal indagación sobre el por qué y el cómo de España y los españoles. Y se empeña en hurgar en los recuerdos, para recobrar un tiempo, si no perdido, escamoteado, un tiempo y una época varados en los posos de su memoria.

Es interesante observar que la nueva realidad americana -tan presente en otros autores del exilio, como Francisco Ayala, Ramón Sender o Serrano Poncela- suele estar ausente en las obras de ficción de Andújar; más adelante, ya en España, hará referencias a ella en algunos de sus cuentos. Esto no significa que Manuel Andújar se mantuviese al margen del país que le había dado asilo. Por el contrario, su labor editorial en México fue importantísima desde los primeros años de su exilio o transtierro. Fue cofundador, con J. R. Arana, de la revista *Las Españas*, donde colaboraron mexicanos y españoles. Pero Andújar se lamenta, dolorido por no poder participar en el destino colectivo de su pueblo. Por eso, en 1967, abandonando México -que había sido su segunda patria-, dejando atrás amigos, familiares y proyectos, decide regresar a España.

El retorno a una España muy diferente a la que había dejado en 1939, señala el comienzo de una nueva etapa en la trayectoria vital de Manuel Andújar. El regreso a España, su reacomodación -sólo hasta cierto punto posible- al nuevo ambiente (que era el viejo) no iba a estar desprovista de dificultades. El exiliado -ya lo hemos dicho- continúa siéndolo siempre. Además, a Andújar, la dictadura franquista no podía menos que parecerle repugnante.

Muchos de los cuentos que aparecieron al poco tiempo de su regreso giran en torno a problemas del momento. Nada se interpone entre su visión de la España actual y la propia realidad. Andújar vivirá entonces, de manera plena y directa, esa realidad -aunque le sigan rondando algunas pesadillas del pasado. Comenzará entonces a interesarse en temas relacionados con el mestizaje cultural y las relaciones, paralelismos e idiosincrasias de Hispanoamérica y España. Dos de sus libros representan y resumen estas preocupaciones: *Cartas son cartas* (1968) y los ensayos de *Andalucía e Hispanoamérica: Crisol de mestizajes* (1982). Ambos libros son un intento de comprensión totalizante del pasado histórico español.

Fueron esos años, compendiados entre su retorno a España en 1967, hasta la muerte de Francisco Franco en 1975, unos de los más difíciles e intensos en la vida de Manuel

Andújar. Y si en México había impulsado las [35] artes y las letras españolas, ahora en España, continuaría su labor en una importante editorial madrileña, donde fueron apareciendo, por entonces, novelas, poemarios y ensayos de algunos escritores exiliados desconocidos en la Península. Se reeditaron también libros que habían disfrutado de cierto prestigio en los ambientes culturales del destierro.

Manuel Andújar continúa su labor literaria y cultural. Siguen apareciendo cuentos suyos en diferentes revistas españolas y americanas. El ciclo «Lares y penares» se ha enriquecido con otras novelas. Ha dado a conocer su importante labor poética y teatral.

2. Saint Cyprien, plage, campo de concentración

Manuel Andújar comienza a escribir sacudido por los traumas de la Guerra Civil y el exilio. Sus crónicas de las experiencias sufridas en el campo de concentración contienen ya los gérmenes de su posterior andadura novelística: la captación de la realidad con breves y gráficos toques descriptivos, tanto del físico de los personajes, como de su entorno; su capacidad para trascender las limitaciones que entraña el realismo objetivista; su indudable talento para conjugar lo poético con el dato preciso, la configuración exacta.

Saint Cyprien, plage, campo de concentración aparece en 1942; es el testimonio de lo que allí había sucedido. Los datos históricos confirman las penosas circunstancias en que aquellos exiliados españoles iniciaban el destierro. Juan Bautista Climent, refiriéndose a estos campos de concentración, dice que «Los censos globales de Argèles-sur-Mer, Gurs, Saint Cyprien, Septfrand y Vernet d'Ariège sumaban más de trescientas mil entradas. En estos campos murieron o desaparecieron en total 4.672 internados. Los desaparecidos eran fugitivos, cuya suerte oficialmente se ignora...».

El futuro de estos hombres era amenazante y desolador: el presente en el campo de concentración significaba la humillación, la enfermedad y, en muchos casos, la muerte; la posibilidad de regresar a España era nula. Juan Bautista Climent dice que «En agosto de 1940 la Guardia Civil francesa se negó a continuar entregando en masa a las autoridades franquistas los [36] españoles de los campos del Sur de Francia que se veían obligados a repatriarse, porque eran ametrallados a unos cientos de metros de la frontera y a la vista de los destacamentos franceses que los habían entregado bajo promesa de respetar sus vidas».

En la advertencia preliminar a Saint Cyprien, declara Andújar los motivos que le habían impulsado a escribir estas crónicas: «Cuando entrego estos apuntes a la imprenta, la situación de los refugiados españoles en Francia y África ha llegado al grado máximo de desesperación y desalimientamiento» (n. pág.). Con Saint Cyprien Andújar se propuso llamar la atención pública internacional sobre la injustificable situación de los exiliados en los campos de concentración franceses. Él había sufrido la experiencia en carne propia. Saint Cyprien es, pues, testimonio directo, apuntes; como el autor mismo dice: «Se publican rigurosamente como fueron escritas 'allí'» (Advertencia preliminar a Saint Cyprien, n. pág.).

Saint Cyprien está construido a base de instantáneas, cuajadas de dramatismo por la veracidad íntima de la experiencia. En su discurso severo, testimonial, se advierte ya cierta tendencia poética:

El ulular del huracán, la gélida atmósfera que penetra su vaho, las bocanadas espesas de los dormitorios, circunda el sonido del mundo, asimilado con puro afán, que se eriza de honduras, de complejidades. (p. 30)

Baste un ejemplo más para ilustrar este rasgo poetizante de las crónicas: las chabolas son «maestrazgo del dolor», «receptáculo de gritos» (p. 37).

La problemática de la lucha de clases, la injusticia, el heroísmo y la bajeza se dan cita en estas crónicas del campo de concentración, microcosmos de «cieno, piojos, hambre y pura miseria». Pero, reflejo del macrocosmos que lo circunda, en el campo de concentración también los hombres se hallan divididos por los privilegios de unos «poseedores de franco» y las miserias de «aquellos que no tienen más que su cuerpo árido, maltratado: solitarios y pobres como las ratas» (Saint Cyprien, p. 44).

El poder del dinero y los privilegios que éste proporciona a quien lo posee fomentan situaciones sociales injustas. La dualidad del poder y de la [37] riqueza frente a la desposesión y la miseria será una constante en las preocupaciones de Manuel Andújar. De aquí que se haya hablado de un Andújar moralizador. El escritor se siente pueblo con el pueblo oprimido, con el sufriente pueblo español, que había visto tronchadas sus esperanzas de libertad y progreso con el pronunciamiento militar de 1936.

En estas crónicas andujarianas, el campo de concentración es una España reducida: había entre aquellos exiliados españoles, gallegos, vascos, catalanes, castellanos, andaluces, y, en general, de todas las provincias españolas.

A pesar del incierto futuro y del hostil presente, Manuel Andújar recoge en Saint Cyprien el eco esperanzado de su pueblo, que se sabe invencible por una inquebrantable fe en el destino democrático del hombre: «El arco triunfal se convierte en una mancha de color pero nosotros sabemos que su dolor y su afrenta serán fecundos» (Saint Cyprien, p. 86).

3. Partiendo de la angustia

En 1944, en la ciudad de México, aparecen sus primeros cuentos, Partiendo de la angustia. El libro (hoy inencontrable) fue elogiado por Benjamín Jarnés, quien, al prologarlo, resume su contenido con estas palabras:

Partiendo de la angustia me parece un precioso «muestrario» donde se nos ofrecen fragmentos de novela, retratos en apuntes de cuento, paisajes de campo o de ciudad, de isla desierta -asimismo-, entre los cuales abundan trozos de prosa salpicados de

indudables aciertos de expresión de auténticos relieves donde la vida -en general, la vida amarga-, formó sus comienzos de estatua, prendió sus guiños de verdad. (n. pág.)

El mismo Manuel Andújar manifestó, mucho después, que en esas narraciones (que él considera demasiado tempranas) intentó «reflejar una realidad estremecida, flotante, del intrincado dualismo del mestizaje». [38]

4. Cristal al herido

La primera novela de Manuel Andújar, *Cristal herido*, capta todo el ambiente tumultuoso y esperanzado de la II República y refleja, autobiográficamente, el proceso de identificación del autor con un pueblo y su causa.

Las indagaciones psicológicas autobiográficas y la plasmación del vivir de la España republicana de la «época del auge de los filosofemas y de las greguerías... del arte deshumanizado» forman en la novela un todo indivisible (p. 6). Baste un ejemplo de esos rasgos psicológicos que apuntábamos: la protagonista, Pilar (comparable a la Menchu de *Cinco horas con Mario*, de M. Delibes) era «creyente a la usanza ibérica, no admitía entonces distinguos de tolerancia...; respondía a la actitud mental de una buena porción de nuestra clase media» (p. 24).

Estructuralmente, la novela se desarrolla en diferentes planos. El autor es observador y partícipe de los acontecimientos, y, al mismo tiempo, testigo de sus propias reacciones.

5. Vísperas

Con *Cristal herido* se abre el cielo de «Lares y penares», que se propone novelar el pasado contemporáneo español. *Llanura* (1947), *El vencido* (1949) y *El destino de Lázaro* (1959) continúan ese ciclo, formando la trilogía *Vísperas*, que en 1970 se reeditará en España.

José Domingo acoge y valora altamente esta trilogía de *Vísperas*. Según el crítico, Manuel Andújar ocupa «un puesto impar entre los narradores en el exilio». [39]

Jorge Rodríguez Padrón dice que estas *Vísperas* son «no sólo históricas, sino también procesos que no llegan a concluir, que se precipitan en el vacío de un inmediato futuro perdido. Por eso, cada una de las historias acaba cuando comienza el verdadero problema, cuando queda planteado el drama: cuando la existencia de los personajes (aparentemente muy seguros de sí mismos) han construido para sí y para los suyos, es la propia faz de su derrota, puesto que ha sido edificada sobre la cobardía, el miedo y el egoísmo. La tierra, la mina y la industria... se convierten en verdaderos protagonistas.

Aunque sea a vuelapluma, veamos cómo se reflejan, en *Vísperas*, estos problemas y cuáles son los recursos técnicos más sobresalientes que dan cuerpo a la temática social e individual de sus protagonistas.

Llanura se desarrolla en el ambiente rural manchego. Se presentan varios mundos en conflicto: el campo y la ciudad, las clases privilegiadas y el pueblo, el cacique y su feudo. Manuel Andújar denuncia la situación desesperanzada del pueblo español, anclado en un inmovilismo feudal y claudicante. Como allí se dice, «todos los pueblos tienen su tonto, su puta y su cacique» (p. 154). Denuncia Andújar -sin panfletarismos ni aspavientos- las tremendas injusticias sociales en el agro español.

La dialéctica entre quienes ostentan y abusan del poder y aquellos sobre los que, injustamente, éste se ejerce, es uno de los temas fundamentales en la narrativa andujariana. Como en Federico García Lorca -cuya sombra parece entreverse en algunas imágenes de raíz popular en Llanura- existe en la temática de Manuel Andújar un principio de poder, de opresión, frente a otro de libertad, de imaginación. (No hay que olvidar que Lorca había subtítulo *La casa de Bernarda Alba*, «Drama de mujeres en los pueblos de España».) En Llanura, como en otras de sus novelas posteriores, no son clases ni estamentos los que se enfrentan, o entrecruzan, sino personajes de carne y hueso: Gabriela (como la Doña Bárbara de la novela de Rómulo Gallegos) es una figura compleja, profunda. Jilguero es otro de los caracteres vigorosamente trazado por la pluma de Andújar.

En Llanura destacan los diálogos, que adquieren tensión dramática (no olvidemos al Andújar escritor de teatro) por su afán de síntesis y concisión. Las expresiones del habla popular saltan a menudo en boca de los [40] dialogantes: «El pillastre iba ya al grano y prefirió cerrar el pico»; «¿Y quién te da vela en este entierro?»; «No seas lila»; «No pescarás con las bragas secas»; «No es moco de pavo» (p. 78).

El vencido, segunda novela de la trilogía *Vísperas*, se ubica en un pueblo minero del Sur.

A Manuel Andújar, oriundo de La Carolina, cuenca minera, los problemas y reivindicaciones mineras -que respaldaba- no podían resultarle ajenos. Como en otras de sus novelas, la búsqueda del pueblo perdido se convierte en indagación personal y humana del autor. Manuel Andújar, como dice Rafael Conte en el prólogo a *Vísperas*, «a la vez que efectúa una introspección de sí mismo, de su mundo infantil y adolescente, de sus escenarios vitales, rastreando en ellos las raíces de sus conflictos, de su realidad presente, está realizando un análisis autónomo, objetivado... que traspasa lo personal para acceder a lo colectivo» (p. 12). Agréguese la dicotomía existente entre lo individual y lo social: el amor entre Miguel y Encarnación se contrapuntea con la huelga minera.

El problema social se centra en las injusticias cometidas por el gobierno de Madrid a los pueblos mineros. De nuevo hallamos simbolizados esos dos principios de represión y libertad: Miguel y el Ingeniero de Minas (p. 264).

Los temas que se tratan en esta novela van desde los conflictos sociales a los de la honra y la envidia hispánicas. El discurso narrativo se caracteriza por una gran riqueza léxica y por la indagación psicológica de tipo dostoyevskiano.

Con *El destino de Lázaro*, se cierra la trilogía *Vísperas*. Si en *Llanura* es el campo de La Mancha y en *El vencido la mina*, los ámbitos recreados ahora son el mar y el puerto malagueños. Historia e imaginación se entrecruzan en tiempos simultáneos. El poder -que en *Llanura* representaba el cacique- reaparece en el señorito andaluz.

También en *El destino de Lázaro* los personajes son símbolos de unas virtudes y de unos vicios concretos. Es muy interesante la personalidad conflictiva y turbia de Diego, ferozmente enamorado de Jacinta. (Tanto el personaje -digno de Víctor Hugo o Dostoyevski- como el proceso turbulento y erotizante de su pasión, recuerdan «Solo de guitarra», relato de Serrano Poncela.)

El penetrante y ecuánime examen de los conflictos sociales, la fiel y honda configuración de los hombres del campo, la mina y el puerto, y el [41] prodigioso lenguaje altamente metafórico, otorgan a la trilogía de *Vísperas* un lugar señero en la narrativa española de posguerra.

Como ejemplo de esa escritura esencialmente poética de *Vísperas*, he aquí la evocación andujariana de una noche de mayo malagueña:

La fresca medianoche de mayo destilaba un cálido y tierno temblor sensual. Las rosas del Parque languidecían en el abanico de los pétalos polvorientos, y en todas las macetas y claveles -en la sombra fétida de las vecindades pobres, en las rejas herrumbrosas de los barrios a extramuros de los puentes, en los balconillos de las callejuelas donde se pudren, inexorablemente, las jóvenes de malsana palidez- los capullos realizaban su aurora. Por las venas de la vega el agua correría, morena de barro. Granaban en cuadriláteros las matas de alfalfa, con doblada ansia femenina de hoz y de puño. (p. 566)

6. Historias de una historia

Escrita en México, entre 1964 y 1966, *Historias de una historia* no se publicaría en España hasta 1973. Cronológicamente, pues, el proceso de fabulación de esta novela pertenece al ciclo «Lares y penares».

Con *Historias de una historia* -serena meditación sobre la Guerra Civil- Andújar se propuso exorcisar cuanto de pesadillesco y obsesionante había en sus recuerdos del conflicto. Intentar explicarse el porqué de la guerra y los atroces hechos que la caracterizaron, significaba explicarse su propia vida: ¿Por qué y para qué había luchado?

Se han escrito, por autores de uno y otro bando, infinidad de novelas y relatos sobre la Guerra Civil. ¿En qué se diferencia, fundamentalmente, *Historias de una historia*, de otras novelas de similar temática? Fundamentalmente, en dos aspectos: en ser memoria decantada y recobrada de la guerra y en su escritura barroca, realista-simbólica. ¿Por qué

«realismo simbólico»? Ogden y Richards piensan que el símbolo corresponde al significante saussuriano, la referencia al significado y el referente a la realidad. Mientras que, en *Historias de una historia*, el referente alude a la realidad histórica, el significado se circunscribe a las cuestiones que el mismo Andújar [42] plantea a lo largo del relato. El tiempo y la distancia habían decantado su recuerdo de la España en armas: no en vano habían transcurrido ya 25 años desde el final de la guerra.

En *Historias de una historia* se enfocan -cinematográficamente- diversos aspectos de los frentes republicanos y nacionalistas: escenas de bombardeos, gentes despavoridas que huyen de los incendios, rostros desencajados por el miedo, paréntesis de alto el fuego donde se restañan las heridas y se humanizan las pasiones.

7. La sombra del madero

La sombra del madero -novela corta, aparentemente desgajada del ciclo «Lares y penares»- apareció en México en 1966. Esta «novella» se sitúa, a modo de puente, equidistante a *Llanura* y *El vencido*. En *La sombra del madero* se conjugan lo social y lo colectivo con lo individual e íntimo. Antonio, el protagonista, verá cumplido su trágico destino.

En su aspecto formal, *La sombra del madero* presenta rasgos típicos de la escritura andujariana. Alejado de la experimentación estructural y verbal de *Historias de una historia* y emparentado con *Vísperas*, el lenguaje de esta «novella» se vincula a la Picaresca y al esperpento. La prosa andujariana continúa, así, la tradición «realista» de Quevedo y Valle-Inclán.

La profusión verbal se ha remansado en *La sombra del madero*. Se caricaturiza el gesto, la palabra. Lo que se pierde en brillantez, se gana en sincretismo e intensidad (el relato no sobrepasa las ciento veinte páginas). La caricaturesca descripción de los personajes y la teatralidad -de corte valleinclanesco- de los diálogos deben ser subrayados. Recordemos, por ejemplo, las zapaletas de «*La Cachimba*», mujer de mala nota, explotada y envilecida:

Baten las puertas de acceso y los «vándalos» ríen estridentemente del espectáculo que condimentaron. «*La Cachimba*» se desprende de Baltasar. En cueros, perpleja, parece una muñeca desmesurada y grotesca. Quiere comprender lo que ocurre y al intuirlo se desfoga en procacidades y condenaciones. Después ahíta de congoja, se inclinó sobre el hombre desmadejado. (p. 86) [43]

Por último, transcribiremos el diálogo -de naturaleza coral- de la vox populi, que brota con espontaneidad y frescura; sin dialogantes reconocibles, configura el sentir colectivo de raigambre popular. Éstos son los comentarios jocosos, malintencionados, atrevidos y procaces de la gente al recordar las bodas y la luna de miel de Baltasar y Águeda:

-...Y topó con unos tratantes, a los que por conveniencia tuvo que seguirles la corriente. Se achisparon, de taberna en taberna.

-Nunca mostró esa inclinación.
-¡Bah, chico revuelo armaste porque se le subieron las pajarillas!
-Es que, alumbrados, pasaron por una casa de mala nota.
-No será el único, entre los maridos.
-Y pescó una enfermedad de mujeres.
-Todo se cura.
-¡Fíate!
-Nos dejas con la sed.
-Desde aquella juerga. ¡La vergüenza me hace tartamudear!
-¡Acabáramos!
-¡Qué sofoco! Impedido resultó, dándose la espalda duermen.
-Águeda no tiene vocación de mártir. [...]
-No extrañe que de la noche a la mañana le broten cuernos al talabartero. (pp. 34-35)

La gradación intensificadora de este sabrosísimo diálogo se concentra entre núcleos principales: 1) la anécdota: extravío del marido que, trastornado por el vino (recuérdese la trágica noche de Pedro, en *Tiempo de silencio*), acaba en una casa de mala nota; 2) la exposición de los hechos: la borrachera, el burdel, la enfermedad; y 3) conclusión: se ridiculizan los mitos del honor y la honra carpetovetónicas.

La sugestiva peripecia personal de Antonio, el protagonista -en la España en vísperas de la Guerra Civil-, la ejemplar denuncia de las manipulaciones despersonalizantes con que las clases altas defienden y mantienen sus privilegios de casta, y la gran variedad de recursos narrativos -desde los chispeantes y teatrales diálogos hasta la sabia incursión en el texto del género epistolar (p. 75)-, son logros novelísticos más que suficientes para que consideremos *La sombra del madero*, texto clave en la obra narrativa de Manuel Andújar. [44] [45]

Capítulo III

Los lugares vacíos. La guerra civil, el exilio, el retorno

En *Los lugares vacíos*, aparecido en Madrid (1971), Manuel Andújar ha agrupado «escritos de distintas épocas que copan una dolorida experiencia biográfica» y «los ha ordenado luego en la misma forma en que se ordena un poema sinfónico: por sus acordes, por las variaciones melódicas, por la insistencia en un mismo acento». Aparecen temas del exilio, del retorno, de su intento de readaptación a la España de la sociedad de consumo, del turismo y de los 25 años de la dictadura pax.

José Domingo destaca dos rasgos esenciales en *Los lugares vacíos*: la «diversidad temática» y «la unidad estilística».

La primera parte (que, como el libro mismo, se titula «*Los lugares vacíos*») contiene dos relatos sobre la Guerra Civil: «El mejor de nosotros» y uno de los más logrados del volumen, «Guillermo, el de Caspe».

«El mejor de nosotros», según José Domingo, «se desarrolla en dos planos distintos: el de la acción bélica y el de la posguerra». Como en los diálogos de *La sombra del madero*, también en este relato se recurre con frecuencia a la forma dialogal. La historia es contada por un grupo. Así se expresan los compañeros de Cuevas, en la primera parte de las dos en que está dividido «El mejor de nosotros». [46]

- Cayó el mejor de nosotros.
- Y de muchos.
- Nunca presumía.
- Camarada de fiar.
- Intentaron ascenderle y se negó.
- Prefería codearse con gente amiga.
- Ocasión de vengarlo...
- Si nos dan permiso. (p. 18)

Otra de las historias de *Los lugares vacíos* ambientadas en la Guerra Civil se titula «Guillermo, el de Caspe», relato en que «el tiempo y las relaciones humanas cobran una intensidad excepcional». Clave para la comprensión de este cuento es el siguiente comentario de uno de los personajes: «¡Qué poco originales son las revoluciones y las guerras civiles!» (p. 57). Sin acudir a ideologías de sonoros y alambicados conceptos, más allá de todo triunfalismo y, desde luego, exenta de parafernalias mitificantes, Manuel Andújar nos presenta la vida cotidiana de un pueblo en guerra civil. Son frecuentes las escenas de combates, pero también se describe la paz en la guerra.

Los personajes se hallan en situaciones límite: la guerra, el hambre, la inminencia de la muerte. A veces, el peligro sirve de catalizador para que muchos de ellos alcancen -de forma fortuita- un conocimiento más profundo y real de sí mismos.

Aunque los diálogos son muy ajustados, en general el discurso fluye, recreando una realidad percibida en toda su polifónica complejidad. He aquí la descripción de un prostíbulo:

El receptor del prostíbulo -por Conde de Asalto- no difería en nada de los consultorios médicos. Sofás de baqueta adosados a los muros y el arranque del pasillo angosto, que se bifurcaba a los cuartos del fondo, numerosos y uniformes, como celdillas de un panal pringoso, con mortecinas bombillas eléctricas y el tono de agua estancada, también semejante al de los hospitales, que entristecía las paredes. Allí se apostaban las «pupilas vacantes», atentas al control de una mujer canosa que las espiaba, asomada a unas gafas de gruesos vidrios, desde una plataforma que hacía las veces de oficina de recepción y caja (pp. 40-41).

En esta fábrica o colmena de los placeres y de la explotación más brutal del hombre por el hombre -entiéndase, entre patrona y pupilas- todo [47] rezuma tristeza y hastío. No se defiende ni se condena; sin embargo, en esta descripción de la atmósfera decadente del prostíbulo, se hallan los fundamentos de la moral andujariana.

En Tiempo de silencio, del malogrado Martín-Santos, Pedro, el protagonista, y su amigo Matías se han refugiado en el prostíbulo de Doña Luisa:

El gran ojo acusador... extendió como cotidianamente su actividad trasmutadora al ombligo mismo del mundo de las sombras, al palacio de las hijas de la noche donde, inmóvil pero siempre providente, reposaba como hormiga-reina de gran vientre blanquecino, la inapelable y dulce Doña Luisa... Así como la colocación de una pared de cristal, ya en una colmena, ya en un hormiguero, determina una inmediata réplica por parte de la colectividad que consiste en tapizar tal pieza traslúcida con una sustancia opaca, restaurando la oscura atmósfera propia de tales lugares, única apta para sus actividades específicas, también en el hormiguero de Doña Luisa la entrada del gran mentiroso y de sus rayos deformadores era impedida con cuidado mediante la interposición de celosías, persianas enrollables de rafia verde, contraventanas de madera y pesados cortinajes.

El ambiente es el mismo, los personajes que lo habitan -o cohabitan- también lo son. ¿Y el lenguaje? ¿En qué se asemejan y se diferencian los textos de un autor exiliado de los de un autor no exiliado? Aunque el relato de Andújar se ubique en la Guerra Civil y el de Martín-Santos en la España de la dictadura franquista, en ambos textos flota el mismo aire sórdido, enrarecido, desprovisto de humanidad y de ternura; también son frecuentes en ambos las alusiones al mundo jerárquico y a la actividad febril, mercenaria y consumista, que, en el lupanar, prosperan en extrañas relaciones simbióticas: los cuartos del prostíbulo de la calle Conde de Asalto son «celdillas de un panal pringoso», el burdel de Doña Luisa es como un «hormiguero» en el que ella misma es «hormiga-reina de gran vientre blanquecino», «las pupilas vacantes» de Conde de Asalto son explotadas por «una mujer canosa que las espiaba»; mientras Martín-Santos llama a las prostitutas «hijas de la noche» y a su explotadora parasitaria «hormiga-reina».

Ambos autores reflejan una realidad similar, pero sus recursos narrativos obedecen a estéticas diferentes: la de Andújar, realista-simbólica (el [48] prostíbulo como símbolo de lo sórdido y degradante de la misma guerra); subjetivista-ideológica, la de Martín-Santos (el prostíbulo como símbolo del ambiente opresor y humillante de la dictadura franquista).

La segunda parte de Los lugares vacíos se titula «Entre dos riberas» y contiene tres relatos sobre los problemas del destierro.

«Para la próxima figura de barro» (1959), según Emilio Salcedo, es «el testimonio de la mala conciencia del exilio». Son de destacar las páginas que le dedica el narrador a la literatura del exilio (pp. 66, 67), y a la Guerra Civil (p. 68).

El drama del escritor expatriado late en estas palabras, no exentas de ironía:

No soy el de antes. La guerra y la emigración y la perra lucha para situarse, a empujones, que nadie te ayuda, curten a cualquiera... Yo fui, yo representé, yo escribí... ¡Valientes humos! Siempre con sus historias de grandezas, devorados por la nostalgia de los rincones en que nacieron. (p. 66)

Manuel Andújar evoca sus años de juventud, cuando se «figuraba que contribuía a la redención de la humanidad explotada, que España se salvaba, también, de la miseria, de la indignidad y del fanatismo» (p. 68).

En «La mujer de Fabián» (1970), otro de los relatos de «Entre dos riberas» se examinan los traumas psicológicos que afectan al exiliado cuando éste retorna a su patria.

Dos aspectos deben destacarse de «La mujer de Fabián»: la barroquización del lenguaje y los sentimientos de soledad y marginación del desterrado que vuelve.

Como ya hemos señalado, a finales de los años sesenta algunos escritores exiliados comenzaron a regresar a España, tras veintitantos años de destierro -o transtierro- en tierras americanas (como es el caso de Manuel Andújar); con enormes dificultades intentaron reintegrarse -hasta donde les fue posible- al mundo literario de la península.

El tema de «La mujer de Fabián» presenta el drama del desterrado «americano» (p. 71), que intenta adaptarse al nuevo medio -que es el antiguo-, sin conseguirlo. Todo le parece distinto, extraño, ajeno. Al [49] regresar a su patria, el exiliado no deja de asombrarse ante la increíble transformación sufrida por la comunidad de la que durante tantos años estuvo ausente. Los usos y costumbres no son los mismos; el lenguaje -reflejo de la sociedad- también ha cambiado:

Hablaban la cáscara de mi lenguaje, en la verificación física del retorno, en los acoplamientos preliminares de las frases, en el tráfico ordinario. Pero en su conjunto habían cambiado las inflexiones, no comprendí los resortes de los modismos y términos neutros al uso. Se expresaban desde registros anímicos diferentes de los míos. Sus avatares, apenas intuidos, de problemática y escurridiza reconstrucción, moldeaban una fonética y originarios modos elementales que no conseguía explicarme ni compartir. (p. 75)

De aquí, el pesimismo que se desprende del relato. Manuel Andújar no puede -ni quiere- compartir ese lenguaje que expresa «registros anímicos diferentes» y que obedece a las nuevas ansias consumistas de una España vendida a la plutocracia y a la explotación -a veces, solapada- del hombre por el hombre. La falta de escrúpulos y la absoluta convicción de que el dinero lo puede todo configuran el carácter de Don Fabián, el ejecutivo. Su rastrero oportunismo, su cavernícola mentalidad de burócrata y sus presuntuosos aires de nuevo rico son las señas de identidad de esta temible casta -o plaga- de la sociedad española durante el franquismo. Es la España del «boom» turístico, del Opus Dei y de los Polos de Desarrollo. Esa España desnaturalizada, de masas entontecidas y manipuladas por los medios de información -al servicio del régimen- habría de ser, necesariamente, repudiada por Manuel Andújar: el Poder seguía en manos de las clases privilegiadas, y el pueblo -cuyas reivindicaciones había defendido y secundado siempre- parecía haber traicionado sus propias raíces.

En el relato «La mujer de Fabián» son frecuentes las incursiones líricas. El protagonista (alter ego del narrador) opone al entorno materializado y enajenante su íntimo proceso anímico y mental, en una «oración» (p. 76) que carece de destinatario. El otro «chispazo» lírico brota cuando el protagonista -afiebrado, y quizá por ello, más lúcido- vislumbra, por

unos instantes, la naturaleza originaria de la mujer de Fabián: tras la hierática e «insípida» faz de la mujer surge -mágica y quiméricamente- su auténtica fisionomía, reveladora de su enmascarada humanidad:

En la frente se acurrucaba un pájaro friolento. Transformado el cabello canoso por hojas menudas y cortas ramas, con toquilla de escarcha. Y el [50] pliegue absorto de la boca insinúa traza de riachuelo, el enrojecerlo un amanecer jocundo. El mentón evocaba un barandal, encalada superficie. Desde las sienes, amorosa umbría, jadeaban los péndulos redivivos. Los párpados perdieron su gravidez, movíanse con el gozo inaugural de la corza triscadora, todavía rezumante del costado materno. (p. 90)

En el tercer y último relato de «Entre dos riberas», «Al cruzar mi frontera» (1961), - texto autobiográfico- Andújar medita en la caótica y desesperada condición del hombre contemporáneo.

En una situación límite provocada por una grave enfermedad, el protagonista, enfrentándose consigo mismo, se cuestiona el sentido de su existir: «...verifiqué mi aprendizaje de la soledad, el sordo viacrucis del individuo moderno, pobre orate manteado por espejismos humanos y que no alcanza a reconocer su laguna de albedrío, su morbo desintegrador» (p. 99).

En ese estado flotante y confuso del enfermo que se debate entre la vida y la muerte, el protagonista se enfrenta a la inefabilidad de su experiencia: «Adiviné que si llegaba a despertar, cruzar la frontera, reintegrarme al mundo, las vibraciones surcadas no habían de plasmarse en lenguaje común. Porción de lo inefable, don casual y evaporado, grabarían en mí, si acaso, una cicatriz amada» (p. 101). Como en la nivola de Unamuno, este Andrés andujariano se debate entre su ser real y su ser ficticio (p. 102).

La tercera parte de Los lugares vacíos, titulada «De la vega y del pueblo», contiene tres relatos: «Como si acabase de ocurrir» (1959), «La fina hebra pajiza» (1952), «'Argos', el farol» (1956). «De la vega y del pueblo», según José Domingo, está «posiblemente basado en recuerdos juveniles y en la reelaboración de sucesos aprehendidos en la infancia o juventud del novelista». Pero Manuel Andújar, trascendiendo lo puramente anecdótico, crea en estos relatos un enjundioso tríptico donde la magia y la fantasía -vistas a través de un prisma surreal- se conjugan entre sí, revelando los jirones más hondos de sus recuerdos de niñez y mocedad.

«Como si acabase de ocurrir» -narrado por el autor-niño- es un cuento clásico por la sabia gradación de tensiones y contrastes, y sobre todo, por lo que se insinúa, por lo que se entreve. Y es también clásico en un sentido musical, tanto por la estructura tripartita del texto como por la coda final y su ligereza mozartizana. [51]

Baste sólo una cita de «Como si acabase de ocurrir», para ilustrar el talento evocador de Manuel Andújar. El chaval, huyendo -sabiamente- de la aburrida escuela, ha hecho rabona:

«...soplaba un airecillo alegre y acariciador que inflaba las mangas de la camisa. Entre el barro un sapo balanceaba, para la escapatoria, sus patas de repulsiva elasticidad.

Rachas de brisa curvaban los juncos de las orillas. Sentía sobre mí la magna extensión del firmamento.

Y que yo, aún siendo pequeño, era el único habitante de tanta tierra, el único que la veía y la pisaba». (p. 107)

Esta actitud de asombro ante lo maravilloso de la naturaleza irá desapareciendo a medida que el niño se haga hombre y le embarguen «inquietudes, añejos escepticismos» (p. 111).

En el relato «La fina hebra pajiza» se recrea el ambiente de un barrio obrero malagueño, Huelín. Dos aspectos en este cuento merecen ser destacados: el retrato de Merceditas - maternidad frustrada- y los acentos líricos, al describir el pueblo y la vega.

El vasto recinto de la vega pulsado, en un acorde, penetrante, por la tarde de abril.

Una diáfana, verde sonoridad se evaporaba de la atmósfera tierna, y el anochecer marcaba su vaho en la raya dentada de los montes, en el oleaje cansino de la playa.

Sólo la ciudad al fondo, lejana en la perspectiva, próxima en los trigueños destellos de su caserío, semejava presa inminente de las sombras. (p. 117)

He aquí una realidad -evocada sinestésicamente- que presagia ya el áspero diálogo, el murmurar cansino y cizañero de las comadres.

En «'Argos', el farol» -relato complejo, de lenguaje altamente metafórico- las imágenes surrealistas (la luz del farol), el zigzagueante diálogo, y el uso especial de las itálicas, articulan la plasmación vaporosa del drama de Visitación, cuya conciencia ilumina y desnuda implacablemente la luz de Argos, el farol.

Comentemos, por último, algunos de los relatos que componen «Acordeón matritense», cuarta parte de Los lugares vacíos. [52]

El primer cuento, «Un abril, aquella primavera» (1968), ahonda en la atormentada psicología -mala conciencia- del sacerdote don Ciriaco, quien, durante la Guerra Civil y la posguerra, había ignorado las súplicas de los vencidos -viudas, huérfanos-, yendo en contra de lo que su misma religión le dictaba: el amor al prójimo. Su sentimiento de culpa le hará sufrir un trágico proceso expiatorio.

«Yacentes» es uno de los relatos más enigmáticos de esta cuarta parte. En un par de páginas, se conjugan lo verosímil y lo ficticio, lo real y lo surreal, en una situación aparentemente absurda. El narrador se siente atraído magnéticamente por un escaparate donde se exhibe un «pañuelo color perla» (p. 155). Junto a él, una pareja discute. El hombre amenaza a la mujer con abandonarla y se aleja, dejándola sola. La mujer se desploma frente al escaparate, al lado del desconocido. Un corrillo los rodea inmediatamente. El desconocido balbucea: «Moralmente, soy el asesino» (p. 156).

En «Yacentes» se hacen alusiones -soterradas- al ambiente represivo y policial de la España franquista y a la sumisión borreguil que el régimen había impuesto a los

ciudadanos. Aceptar -por pasividad o intervención- este estado de cosas era, para Andújar, una conducta reprobable.

Pese a ser un texto en clave, se podrían aventurar en «Yacentes» las siguientes equivalencias: España sería «la abandonada» en 1939; el novio o amante, el autor mismo; los protagonistas, aquellos que permanecieron en la Península tras la Guerra Civil, aceptando, con su silencio, la alevosa dictadura.

«Milagro del Sotero» (1970) es el canto u homenaje de Manuel Andújar a la libertad del individuo, a su inherente y esencial humanidad, frente a una sociedad que lo mecaniza y acaba destruyendo. Como en Parábola del naufrago, de Delibes, se denuncian en este relato los mecanismos de poder que controlan y manipulan al hombre contemporáneo. La superburocratización de la sociedad sólo puede llevarnos a la aniquilación total del hombre y de la naturaleza. Como dice Tiralíneas -uno de los personajes del cuento-: «Lo que no se conoce ni es susceptible de control equivale a una perturbación» (p. 162).

En el relato «De recién casados» (1970) se censuran tres males -ya endémicos- de nuestra época: las drogas, la violencia y el sexo deshumanizado. En la atmósfera surreal de un Madrid donde el jazz: ha desbancado a [53] los castizos organillos (p. 175), el protagonista -hijo de otra época- no puede menos que sentirse marginado de sus propios conciudadanos y de un presente cuyos supuestos avances tecnológicos, deshumanizantes y destructores, rechaza. Este Madrid, plagado de violencia y empozoñado por la contaminación (p. 178), ha dejado de ser el plácido -galdosiano- Madrid que conociera antaño.

En «Olor a rancio» -otro de los brevísimos relatos de «Acordeón matritense»- se contrastan la soledad del individuo con la imposible colectividad robotizada. Las últimas palabras del protagonista de esta historia, «duele y reconforta tener que ensimismarse», (p. 187) recuerdan aquellas otras de Ortega y Gasset, en su ensayo, «Ensimismamiento y alteración», que conviene recordar:

Casi todo el mundo está alterado, y en la alteración el hombre pierde su atributo más esencial: la posibilidad de meditar, de recogerse dentro de sí mismo para ponerse consigo mismo de acuerdo y precisarse qué es lo que cree y qué es lo que no cree; lo que de verdad estima y lo que de verdad detesta... La alteración de obnubila, le ciega, le obliga a actuar mecánicamente en un frenético sonambulismo.

Con «Crisanto» (1968) -relato donde se examina la problemática de un homosexual de «la tercera edad»-, se completa «Acordeón matritense», cuarta parte de Los lugares vacíos.

Aunque el mismo autor haya agavillado ciertos temas bajo unos epígrafes distintos, podría pensarse, sin embargo, que no existe vinculación entre ellos. Todo lo contrario. Emilio Salcedo compara Los lugares vacíos con un poema sinfónico; no obstante, la forma musical más apropiada, sería, la de una suite, donde se suceden, sin orden riguroso, varias piezas breves, agrupadas bajo una tonalidad dominante, de tempi y cadencias polirrítmicos. En algunos relatos de Los lugares vacíos -como en «La fina hebra pajiza»- se acentúa la complejidad contrapuntística de las voces; en otros cuentos, las voces se reducen a dos,

intensificándose de esa manera los elementos líricos y dramáticos, como ocurre en «'Argos', el farol».

Los relatos que componen «Acordeón matritense» (con excepción de «Crisanto», 1968) datan de 1970, y se caracterizan por una escritura más [54] barroca, más alambicada, y, en general, más experimental que los fechados con anterioridad. Se anuncian ya los enigmáticos e intrincados relatos de La franja luminosa y de Secretos augurios. No en vano la recobrada realidad española requería un nuevo lenguaje con que interpretarla, fabularla y, en gran medida, recrearla. [55]

Capítulo IV

La franja luminosa: onirismo y surrealidad

En 1973 (poco más de un lustro desde su retorno a España) Manuel Andújar publica su segundo libro de relatos, La franja luminosa, cuatro historias donde se revelan los múltiples rostros de la realidad y de la surrealidad, presagiando así los atormentados escritos de Secretos augurios.

El primer relato -que da título al libro-, «La franja luminosa», es el de mayor extensión de los cuatro que forman el volumen, y, creemos, el más logrado de ellos. En La franja luminosa (dedicado, muy significativamente, a su amigo el escultor José María Giménez Botey) Manuel Andújar bucea en las procelosas y turbias aguas de lo sobrenatural y lo mágico, reinos ocultos para la mayoría de los mortales, mas revelados, en contadas ocasiones, al verdadero artista, iluminado y mesiánico.

Las obras del escultor Juan Alsina -en mármol, madera o piedra: reflejan su loboesteparia personalidad; Juan Alsina posee también otros rostros, y son varias las máscaras que los ocultan. El escultor vive -alejado de los demás, en el santa sanctorum de su taller- el drama de todo creador auténtico. Sus obras, -«La niña descalza», «El grupo de los rebozos», «Torso hundido»- tan elogiadas por el público y la crítica, le parecen, en parte, fallidas, frustrados intentos.

«Un día de marzo... Juan Alsina decidió no esculpir más» (p. 13), dedicándose, en alma y cuerpo, a evocar sus primeras experiencias artísticas (pp. 14-15). Ilusión y verdad desgarraban a Juan Alsina» (p. 17), consigna el narrador, sugiriéndonos con tales palabras la paralizante congoja que abrumba al artista. [56]

El autor mismo, al escribir esta historia, hubo de enfrentarse a una dialéctica similar a la de Juan Alsina: si éste tenía que vencer la natural resistencia de los materiales que esculpía, tallaba o cincelaba, él, como escritor, había de esforzarse en superar las inefables limitaciones y añagazas del lenguaje, para intentar trascender una realidad prosaica y «hasta vulgar». Mientras tanto, escritor e imaginero aguardarán, expectantes, la aparición de esa «gracia soterraña» (p. 10): la franja luminosa.

Por fin, una noche, Juan Alsina -zamarreado por una tormentosa pesadilla- presiente la realización del milagro. De pronto, se le aparece una mujer -emisaria y cancerbera de la «otra»- quien, con un gesto, le invita a seguirla. Cruzan en automóvil «parajes familiares» (p. 22) y otros desconocidos, donde «las contadas personas que se otean transitan apresuradamente, y las fisonomías, cazadas por los faros, brillan de irreal morenez en la noche sumida» (p. 23).

Envueltos por esta edvardmunchiana atmósfera, Alsina y su guía llegarán por fin a una casa (como en «La muerte y la brújula», de Borges). En el misterioso caserón «la otra» lo espera (p. 25). Y sin demasiados preámbulos, los amantes se arrojan uno en brazos del otro, devorados por una pasión inefable: «Ayes fervorosos y exclamaciones que no deben repetirse formaron la experiencia incomparable» (p. 26). Esta voluptuosidad, hija de su calenturienta imaginación, alimentará -más tarde, en su taller- el fuego de su renovado delirio creador.

Como si una parcela de su conciencia -hasta entonces sumida en sombras- se hubiera súbitamente iluminado tras la posesión de la enigmática mujer, Alsina comienza a descubrir las fuerzas ocultas que animan el proceso creador.

La mujer le cuenta su pasado (sus relaciones con una hermana, frustrada por falta de varón; su propio matrimonio fracasado), y termina diciéndole:

Lo planteé todo. Incluso en cansancio que te pesa en los párpados, la manera de llamarte, lo que íbamos a confiarnos, los instantes de abandono y de enajenación. Hasta el adorno de la alcoba, que no puedes admirar. Te someto a una prueba, te unes conmigo en tanto que consigues idear y suponer... Yo soy la que dispone. Tú, un inocente. Me he convertido en un enigma. Lo único que te sirve de orientación es mi cuerpo. Ya están en su escala los términos del problema. Y fíjate: dentro [57] de poco, yo, que apenas soy una sombra más, habré arraigado en ti. Ni esposa, ni amante, ni amiga, ni «inspiradora». Sólo humo y oscuridad; sólo estatua. (p. 31)

A partir de esa unión, el artista comienza -o prosigue- su obra: la escultura de un torso de mujer (la «otra») alentado por «un riguroso móvil de pureza» (p. 33). El paso del sueño a la vigilia es imperceptible, pero en ésta se desarrollan los motivos y encarnan -marmóreamente- las visiones de aquel: «Mezcla de niebla y diafanidad, fina ceniza sobre la carne palpitante, la mujer apropiábase lentamente su relieve» (p. 34).

Como un monje budista en camino hacia el satori, así se halla Alsina: expectante, alerta, sin intervenir en el proceso iluminativo que le reintegrará a sí mismo, a su ser real.

Pero Juan Alsina tuvo que pagar en su propia carne la íntima comunión con el misterio: «La edad cayó de golpe sobre él; lo hizo hombre de gestos nerviosos, de súbitos estremecimientos, de extemporánea irritabilidad» (p. 35). Otros -como el vidente Nietzsche- pagan con la locura o la muerte.

Enrique Gómez Arias, «un crítico de arte probablemente perspicaz» (p. 35) sorprende al escultor en este estado de agitación anímica, donde comenzaban a germinar las futuras claves de su obra maestra. El crítico escribiría en una revista: «Creí sorprender en la blanca trama el signo oculto de la misma vida cuando tiende inexorablemente a plasmación estética, susceptible de engendrar una belleza arquetípica, una clave de las cosas y de los seres» (p. 35).

Del mismo modo, Miguel Ángel había «visto» a su David en un bloque de mármol desechado en la cantera. La materia toma forma y vida en la visión -alucinada o serena- del artista.

Realizada la obra, se despierta en Alsina «una sed de verdad, que únicamente la interpenetración activa de la realidad y sueño conseguía calmar» (p. 40). Pensaba que sus obras anteriores eran «emociones que se definían, que se 'cerraban'» (p. 40); pero el torso de mujer desnuda, su obra maestra, «se le incorporaba aún, se agitaba incesantemente en su conciencia, era en él. Esta identidad y comunión amenazaban consumirlo y consumarlo. Todo lo que hiciera no se desprendería ya de su órbita; anudaba un lazo que no cesaría sino con la muerte y habría de perpetuarse en su oscuridad umbrosa» (p. 41).

Jesús Ribera, médico forense, conocido de Juan Alsina, al contemplar el torso de mujer, le cuenta al escultor, entre divertido y un tanto perplejo, cómo la noche anterior había hecho la autopsia a una «dama» que era [58] «exactamente igual» al modelo de la estatua. ¿Cómo explicar tan extraña -y truculenta- coincidencia? El doctor aventura una hipótesis: el marido habría matado a su mujer al verla reproducida en la escultura de Alsina. Éste, jubiloso, exclama: «Entonces, ella ha existido» (p. 46).

Los aspectos simbólicos de esta compleja y enigmática historia son varios y apuntan al momento en que la obra de arte comienza a gestarse en la imaginación del escultor, como la unión sexual -rito, ceremonia, iniciación- entre éste y la mujer, de la que el artista saldrá «fecundado» por el soplo creador que le permitirá llevar a cabo su obra. Otros elementos simbólicos de esta narración son: las «fauces de dogo forjadas en cobre sanguinolento» (p. 21), representadas en el llavero de la «aparecida» (emisaria de la «otra»); el «dibujo fálico» (p. 21) que aparece en el cristal de una ventana de una casa vecina al taller del escultor; el pajarillo que aletea por la misteriosa casa de la «otra», permaneciendo allí sin querer recobrar su total libertad (p. 27). Can, falo, pájaro son símbolos que permean enigmáticamente la historia. El símbolo fálico, que alude a la unión ritual entre el escultor y la mujer (su propia obra, no olvidemos), es, pues, una imagen, un signo, una metáfora de la urdimbre creadora; y también un símbolo de perpetuación de la vida, de la energía y de la propagación de las fuerzas del cosmos.

El símbolo del perro, en su sentido más profundo, recoge el mito del animal que acompaña al muerto en su viaje hacia el más allá. En «La franja luminosa», el nocturno viaje del escultor se orienta hacia las profundidades del magma creador, en cuyas entrañas el artista hallará, por fin, el sentido y el origen primigenio de su obra.

El pájaro que aletea libremente simboliza el alma humana, el espíritu libérrimo del artista, que no conoce trabas en su pensamiento ni en su imaginación.

Vertebran «La franja luminosa» -texto oscilante entre la realidad y el sueño, la verdad y la ilusión- el sutil juego de tensiones en la acumulación detallista de signos «reales» («una gabardina de color ceniciento», «un cinturón de hebilla de concha», «el pelo canoso», «medias de seda, caras y caladas», p. 20) y la decantación poética, de rica imaginaria cuajada de símbolos. Sigamos estas fluctuaciones, al socaire de la fábula: [59]

A.

1 Datos biográficos y artísticos de Juan Alsina (realidad).

B.

1 El escultor interrumpe su labor creadora (realidad).

2 Evocación de sus comienzos artísticos, con acentos líricos (realidad-ilusión).

3 Insatisfacción ante sus esculturas (realidad).

4 «Actos mecánicos de la jornada» (p. 17) del artista (realidad).

C.

1 Sueño de Juan Alsina: la franja luminosa (ilusión).

2 Aparición de la mujer y viaje nocturno hacia la casa (realidad-ilusión).

3 Unión sexual -simbólica- con la «otra» (ilusión y clímax).

4 Datos biográficos de la «otra»: su niñez, relaciones con la hermana, su matrimonio fracasado, etc. (realidad).

5 Diálogo entre el escultor y la «otra». Ésta le dice: «Hoy has bebido demasiada ilusión y te embriagaste» (p. 31) (ilusión).

6 Juan Alsina, espoleado por la visión y las palabras de la «otra», entra en «un nuevo desesperado ardor» (p. 32). El proceso de la creación se ha puesto en marcha (realidad).

7 El escultor es consciente de que «hay un sexto sentido» (p. 34) por el que irá encontrando las formas y los límites de su propia obra (ilusión).

8 El crítico de arte, Gómez Arias, escribe sobre la escultura recién terminada (realidad).

9 Finalizada la obra, el escultor se hunde en la soledad y el silencio (realidad-ilusión).

10 Jesús Ribera le cuenta a Juan Alsina el crimen cometido (realidad).

11 El escultor le contesta: «¿No ves la franja luminosa?» (ilusión-realidad).

En el siguiente relato de La franja luminosa, «Calleja de las Ánimas», se crea, desde las primeras referencias al pueblo y a las «apariciones» (p. 51) un clima de misterio, de suspense. Se destacan en este relato -tan becqueriano- el detallismo objetivista, la rememoración evocadora y una resuelta voluntad -no exenta de ironía- por descifrar los arcanos.

En «Calleja de las Ánimas» lo popular y lo castizo se hermanan a lo culto y lo barroco. De esta forma, Manuel Andújar -poeta, en el más [60] estricto sentido de la palabra- se identifica con los presupuestos de las generaciones que le preceden: su preocupación por España, como en los escritores del 98; y su voluntad de estilo, como en los del 27. Estos dos ríos generacionales -y sus variados afluentes- ensanchan y enriquecen el mar de la narrativa andujariana.

Bástenos un ejemplo textual del cuento que comentamos, «Calleja de las Ánimas»:

La verdad es que en la relación con las ovejas de mi rebaño, no debo acusarme de ninguna inquina. Las trato del haz y del revés. Y ello contribuye, unido a nuestra santa religión, a la indulgencia. Ciertamente que, en ocasiones, por humores, irritan, pero las más de las veces inspiran piedad. O tristeza, reflejo de la condición humana, como si uno se encarara con un retrato agrandado, que exagera la figura. Son pequeñas cóleras, chascos pasajeros. Y se vuelve a la noria de la calma, a cosechar paciencia, a no pretender el imposible de medianas perfecciones. (p. 53)

De la precisión léxica y de la intimidad del narrador con su personaje nace este prodigio de profundización en el alma humana. El que así se expresa es sacerdote, pero también hombre, lo que explica su ecuanimidad y su desconfianza, su rigidez intelectual y su benévola comprensión de la «condición humana» (p. 53).

«Acércate, sombra» está concebido como un poema; el título así lo presagia. Carlos, en prisión, examina las causas que le condujeron a cometer el crimen. Se le acusa de haber estrangulado a Leocadia, a quien acababa de conocer. En este tono lírico, alucinante, se inicia la historia:

Acércate, por lo que más quieras, sombra mía. No te desprendas de mi almacén miserable. Aquí, la falta de luz no te permite la ilusión de que se prolongue tu ser en una criatura refleja. Ya que no te puedo ver fácilmente, debo imaginarte...

Estoy solo, en mí y alrededor. Sombra de hombre, hombre de sombras. Y me siento emancipado dentro de esta celda, en una de las cárceles que la sociedad precisa. La lluvia cayó hace pocas horas, desfogue primaveral, ha dejado un lento trémolo de hojas mojadas en los embates de aire que penetran a través del ventanuco de barrotes entre negros y azulencos. (p. 63) [61]

En este relato en clave, se examina la dialéctica de las relaciones del escritor y su mundo (entiéndase aquí, España, la patria recobrada).

Habla Carlos, alter ego de un Andújar proscrito en una sociedad que no le gusta y de la que se siente alienado. La muerte de Leocadia es aparentemente un acto «baldío» (p. 68), pero «no pueden entender sus verdaderos orígenes personales, los triángulos de causas íntimas, el entramado de circunstancias y actitudes que resulta tan exacto. No fue, el nuestro, un desenlace brusco, improvisado, sino resultante del encuentro tardío, inconciliable forzosa y mutuamente destructor» (p. 64).

¿Víctima o verdugo? Tal vez ambos, por el profundo pesimismo fatalista de Carlos (esperanzado en Andújar), de implacable lucidez y feroz autocrítica: «Pensé, empavorecido, que todo mi existir constituía una equivocación absoluta, un error central de afectos, que mi despreocupación y azacaneos ocultaban la más tremenda flaqueza» (p. 74).

¿Ha valido la pena el retorno al país de origen? Así fue el reencuentro: «La palpitación, ya herida, de su garganta inundó mi sangre. Un torrente de cadencias y éxtasis colmó las venas, alborozado rumor de secretas malezas y misteriosos vientos» (p. 77).

Como en «La franja luminosa», el protagonista ha de perseguir su sueño y su obsesión, en pos de la obra que le vivifique y le proporcione una identidad, a través de los caminos vaporosos del sexo y de la muerte. Asimismo, en las fronteras del amor se agazapa la muerte: voces y sombras fantasmales, un crimen sangriento y un asesino poeta que, al escribir, al contar su historia, exorcisa sus obsesivos recuerdos.

La alienación y la superficialidad arquetípicas a que conduce el sistema represivo, policíaco del poder son los temas-ejes de «Hombre de iniciales», último relato de La franja luminosa.

La cita de Modigliani, «Todos van a vestir el traje de presidiario», que encabeza «Hombres de iniciales», ilumina el sentido del texto. En un sistema envenenado por el binomio opresores-oprimidos y por un insaciable afán consumista, el ciudadano (Maldonado Gris, alias FAGMIG, funcionario) acaba siendo caricatura de sí mismo, máscara que irá apoderándose inexorablemente de su individualidad, de su personalidad. Al final, se habrá convertido en una ruedecilla más de la implacable máquina -el Estado, el Poder- trituradora.

Maldonado Gris (alias FAGMIG, bastan sus siglas, porque poco cuenta) es víctima de la despersonalización perpetrada por el Poder, que, impunemente, lo manipula y explota. A FAGMIG se le asciende, y, así, se le domina: [62] al obrero o funcionario que cumple, se le recompensa con mayores responsabilidades y con las migajas del Poder.

Rodean a FAGMIG una serie de personajes que son arquetipos, máscaras (no olvidemos la etimología de la palabra «persona»), repeticiones de otras repeticiones, con algunas variantes. Una vez más, la cita de Modigliani: la colectividad humana está siendo cretinizada y llevada a un estado de uniformidad total. Las ideologías al uso no son más que clichés al servicio de una clase -que se ufana de su poder con maniobras y desfiles militares.

La conducta adocenada de FAGMIG es el resultado de un largo proceso de claudicaciones ante el Poder, representado en su adolescencia por Don Romualdo y ahora por el Procurador General. Dominado por ellos, la voluntad del funcionario se resquebraja y muere. Esta no-voluntad (o noluntad) le induce a cooperar con el Poder, a pesar de conocer en carne propia sus injusticias y desmanes.

Taquígrafo del señor Procurador, FAGMIG asiste al interrogatorio de un presunto «reo», de quien se nos dice:

Semejaba discutir de un tema que no le afectaba personalmente, visto a través de un constante dualismo: el orden y la revolución, la conducta pública y la vida privada, la vigencia de las promesas oficiales y el derecho primario, biológico, de exigir su cumplimiento, la frivolidad cultivada de la gente borreguil y el mandato del espíritu... que comienza en una celdilla del cerebro, en un pliegue del temperamento, el proceso, de incalculables concatenaciones, de la rebelión. (p. 96)

Pero, de pronto, lo imprevisto, lo maravilloso: en un cruce de líneas telefónicas, FAGIMG oye las palabras de una despechada amante; atraído poderosamente por esa voz, decide buscar, por su «timbre», a la adúltera:

Perdida en la revuelta red de filamentos con que traza la ciudad sus diálogos a distancia, sus verbales y lejanos contactos, descartada la posibilidad de localizarla, el único asidero consistía en el «timbre de voz», en las frases que aún había de musitar, de repetirse la casualidad. (p. 103)

Para escapar del mundo gris y deshumanizante que le atenaza, FAGIMG se aferra a la mujer, símbolo de autenticidad y de vida. Al menos, la adquisición de una conciencia, en su fondo insobornable, le hará menos penoso su destino, matemáticamente trazado. Aquí termina el sueño y [63] comienza la razón, que, como en los aguafuertes goyescos, también produce monstruos.

La estructura narrativa de «Hombre de iniciales» obedece al juego de tensiones creado por los frecuentes saltos espacio-temporales. Son varias las voces que se entrecruzan y convergen en el texto: la voz confesional de FAGIMG, la voz del Poder (el Procurador General), la voz de los aborregados amigos del protagonista, la voz del psiquiatra (de chaplinesca configuración), la voz fantasmal, eco de su propia conciencia, y, por último, la voz de la mujer, por quien Maldonado Gris -Lázaro resucitado- llegará a «ser distinto, contigo, inseparable» (p. 107).

Es frecuente que en los relatos de Manuel Andújar se destaque algún personaje clave que, alimentándose del mismo venero autobiográfico del autor, acaba por participar activamente -o quizá por ello mismo- en el desarrollo de la historia. El personaje clave -al mismo tiempo espectador e intérprete de la realidad- conjura, en una misma ceremonia meditativa y testimonial, sus experiencias vitales. En «Hombre de iniciales», se censuran el afán de lucro, el arrivismo, la idolatría ante la técnica y la banalidad de las relaciones humanas en nuestra época. [64] [65]

Capítulo V

Secretos augurios: la alegoría y el símbolo andujarianos

En 1981 -más de una década desde su retorno a España- aparece el tercer libro de relatos de Manuel Andújar, Secretos augurios. Este sugestivo título hace referencia a la facultad profético-lumínica del poeta, del narrador, que siempre nos habla desde su privilegiada e indefensa -y por lo mismo, acosada- posición expectativa.

Santos Sanz Villanueva acogió, justivalorándolos, la aparición de estos cuentos. En Manuel Andújar -escribe Sanz Villanueva-, «la clara percepción del entorno -moral, social, político- es un primer paso inexcusable; la lucidez de la observación motiva un consecuente padecimiento al descubrir la corrupción, la degradación de nuestro tiempo y de nuestra

gente. De ahí que se produzca un anhelo, rechazo de la realidad deteriorada que el novelista no inventa».

El narrador puede -unamunianamente- autocomplacerse en enjundiosos monólogos o soliloquios; puede explorar las vías narrativas que el sueño o la algebraica fórmula provocan; también puede, sencillamente, entablar diálogo con el lector. Si a veces el ideario andujariano nos parece utópico, quijotesco, se debe a que en nuestros tiempos «predomina una [66] pérdida de valores sustanciales que se rechaza desde ese claro norte moral, desde esa inequívoca solidaridad humana» del escritor.

Rafael Conte resume magistralmente el contenido y el carácter de Secretos augurios:

estos dieciséis relatos, de distinto pelaje, extensión, temática y profundización, nos van dando las reacciones del escritor enfrentado otra vez, y ésta no parece ser la definitiva, a la tierra que perdió y que no acaba de gustarle del todo. Fábulas morales, rejonazos de actualidad, estampas familiares, crímenes soterrados, traiciones inexpresadas, utopías imposibles y frustraciones inevitables se encadenan en un catálogo de las lamentables miserias de los hombres y su colectividad.

El primero de los relatos que integran Secretos augurios, «La otra, desde el más allá», presagia ya, con título tan sombrío, el alucinante clima de la historia.

Un hombre -el protagonista- atropella, intencionadamente, con su automóvil a una mujer, a la que mata, dándose a la fuga de inmediato. Círculo de curiosos en torno a la víctima -vox populi, elemento coral. El protagonista rememora los hechos sucedidos: «Para la gente común, el móvil de este crimen, muy mío, resultaría incomprendible. No lograrían entender nunca que ha sido mi protesta, personalísima, contra 'su' lujo y en defensa de una muchacha humillada, una mañana sí y otra también» (p. 14)

El aparente rompecabezas va recomponiéndose a medida que leemos. El protagonista - espectador por el momento- solapadamente espía las fatigas y esfuerzos que realiza una mujer anodina y pobretona, la «ratita» (p. 17) -como la ha bautizado despiadadamente-, intentando copiar los vestidos, el ademán y, por último, la huella de la casta privilegiada (sin llegar a excesos) que ostenta la «gallarda matrona» (p. 16).

Desde el interior del automóvil, el hombre dirige su mirada en torno al «circohormiguero» (p. 19) que es la ciudad. Metáfora ésta que nos proporciona la clave para comprender la alienación y la impotencia del protagonista, víctima, a su vez, de una sociedad circense: un puñado de frustraciones e [67] ilusiones renovadas bajo una carpa itinerante. Como en el circo, asistimos a un espectáculo en el que somos, al mismo tiempo, protagonistas y protagonizados, coro y héroes (y dónde degradarnos a otras especies por el equívoco placer de sentirnos superiores). La gente vive en las grandes urbes, arracimándose, azacaneando y medrando en una salvaje lucha por la subsistencia, por la vida.

Se establece así el triángulo espectador-«ratita»-«gallarda matrona». Para que la «ratita» se libere de la supuesta tiranía de la otra, este Quijote enajenado por tan justiciera como alegórica visión, se lanza a desfacer entuertos, a defender al humillado y oprimido.

Pero su cuasimesiánica misión permanecerá inconclusa, pues cabe la posibilidad de que la tiranía que ejercía «la otra» continúe desde el más allá, dictando las pautas y reglas a seguir, las modas, el lenguaje, el comportamiento colectivo e individual.

Caben, pues, varias lecturas de «La otra, desde el más allá», aunque, fundamentalmente, pueden resumirse en dos: una, en la que se nos dan los hechos descarnados; y otra, en las que esos hechos, evocados por el protagonista, adquieren relevancia simbólica. Manuel Andújar denuncia la banalidad de nuestra época, su superficialidad, sus innobles mitos y sus héroes de cartón-piedra. El conflicto se produce cuando los gustos de las masas, manipuladas por los medios de información al servicio de un sistema consumista y supercompetitivo, se imponen a los sentimientos de un grupo minoritario que defiende, ante todo, la libertad, el diálogo y la convivencia.

Para ahondar en el sentido último de este relato, es preciso que reproduzcamos las palabras e intenciones del alter ego del autor:

Exclama mi amigo, el andaluz severo, el reflexivo. ¡Oh! ¡Señor, cuánto fondo esconden, en nuestra época, los paños para los palmitos! A falta de normal, continua comunicación humana, para diferenciarnos, como un signo de individualización, hemos roto los heredados convencionalismos, hasta los «patrones» de trajes y vestidos. Son disfraces que, sin antifaz, establecen la tipicidad. Se cambian de vez en cuando, es lo que priva, y quedan fijados, casi museográficos, en un futuro, esos repertorios de los correspondientes perifollos, que componen un cuadernillo de identidad. (p. 15)

Han cambiado las formas externas y convencionales del aspecto aparenicial. Los signos exteriores, individualizados, ocultan mentalidades y costumbres anodinas. Aquí reside el repudio y la implacable denuncia que Andújar [68] hace de la violencia como medio de acción política o de cualquier otra índole. El terrorismo es una de las lacras sociales más significativas de estos tiempos. En España, elementos de la extrema derecha y de la extrema izquierda, fanáticos separatistas, se cobijan bajo una ideología política para su medro personal: «Evidentemente, para salvar a la criatura débil, es 'lógico' tachar la existencia de la persona que encarna la opresión. Sólo hay que taponarse los oídos, suprimir el crujido de los huesos rotos, de la nuca golpeada, el borboteo de las venas abiertas, el instantáneo corte de una vida tan ufana» (p. 19).

La violencia, pues, sólo engendra violencia, apartándonos aún más los unos de los otros y sembrando un clima en el que el proceso democrático se imposibilita, se frustra. De aquí la llamada de Andújar al diálogo, a la comunicación; su empeño porque, ante todo, se respeten los derechos humanos. Las normas básicas, ancestrales, que permiten un mínimo de convivencia entre los miembros de la especie humana, no pueden ser trasgredidas sin que nuestro andamiaje socio-cultural se tambalee.

Si compleja y sutil es la temática de «La otra, desde el más allá», no le va a la zaga su caleidoscópica estructura. Como julio Cortázar, en su conocido relato «Las babas del diablo», el narrador-espectador se enfrenta a la dificultad que entraña descubrir el punto de vista más acertado, superar los límites que nos impone la fosilización del lenguaje y vencer sus limitaciones para describir una realidad que, por su multiplicidad proteica, resulta inaprehensible. El narrador inicia el relato con estas reflexiones:

Cada día guarda -mientras no se trunca y desciende a la que llamamos, mor de la ignorancia, muerte- una página en blanco. Alburá convencional ésta, ya que negra tinta y quizá infausto sino habrán de dibujarla.

Hoja, que del otoño proviene su significación, acaso final o penúltima. De cualquier modo, sólo verla, singular, en expectación de suerte propicia o adversa, estremece al más entero. (p. 11)

En un lenguaje sentencioso, arcaizante (tendencia a postergar los verbos) y poético (insistencia en el uso de una adjetivación precisa, rica y dramática), el narrador acepta la eventual irrelevancia de su escritura. Existe en cada página en blanco una serie infinita de posibilidades y significaciones, como también de incógnitas, que ni él mismo puede despejar. La escritura se convierte, de esta forma, en rito, en ceremonia, en secreto augurio: [69]

Ahora mismo,
marco del poema
cubículo de la sentencia
sudario del trazo caricatural,
puede desplegar sobre ti, lector, y en mí, escribiente, un extraño y peligroso encanto. (p. 11)

En Secretos augurios el lector penetra, guiado por el «escribiente», en esa imprecisa y vaporosa zona en la que se aquilatan -alegórica y simbólicamente- las múltiples y soterradas voces de la conciencia.

Otro de los relatos de Secretos augurios, «Arturo, el innovador», se distingue por su brevedad e ironía. Arturo, el protagonista de este cuento «llegó a filosofar que los humanos somos inverosímilmente alérgicos a lo sencillo, al lenguaje cantarín de las evidencias» (p. 22). Como solución, se le ocurrió que deberíamos homenajear a nuestros seres queridos, en sus últimos años, para desagraviarles por «los reveses y desaires que la suerte y la mecánica colectiva... les infligieron» (p. 24). En esta sociedad plutocrática, hasta los sentimientos humanos acaban por convertirse en símbolos de la explotación y del consumismo más atroces.

El lenguaje pedante, oscuro y tantas veces huero de los medios burocráticos y financieros, tipifica los fariseicos problemas mentales y las actitudes de una sociedad camaleónica y alienante:

Independientemente del específico programa de ofertas y del experto cálculo actuarial, también patentados, en principio, he de avanzarle que la difusión de este singular

y original seguro, por sus pacificadores efectos, puede y debe encontrar apoyo y subsidios gubernamentales. La póliza, de otra parte, sería sufragada individual o mancomunadamente, a cargo de un grupo responsable de parientes cercanos, deudos afines, simpatizantes de varia índole, vecinos afectos, etc. (p. 24)

Así se explaya Arturo, envolviendo al Consejero-Delegado de la Compañía en una retórica tan cautivadora como ilusoria. Las claves para la comprensión de este relato se encontrarían en determinados hechos de la vida política española posfranquista. La respuesta general a las incógnitas que plantea este relato se halla, desde luego, explícita en la crítica -sin moralina- que hace Andújar de nuestra sociedad de consumo.

Uno de los relatos más significativos, intrigantes y, estructuralmente, más alambicados, de Secretos augurios es «Título, a vuestro parecer». En [70] un ambiente donde se alternan realidad y ensueño -como en otros de los relatos andujarianos-, el protagonista, Gregorio, es también, simultáneamente, narrador y espectador.

Gregorio espía las idas y venidas de una joven y atractiva pareja, hombre y mujer que, según él, «...participaban de un excepcional y firme amor» (p. 27). En ellos, el solitario espectador encuentra almas gemelas afines, corroboración para su optimismo inquebrantable en pugna contra la «conciencia de extranjería y extrañamiento, que la generalidad abrumadora de la población, en la ciudad desmesurada y árida, te inspiraba» (p. 27).

El conflicto del protagonista, su drama interior, su ilusión y su conciencia de marginado se nos revelan en uno de sus monólogos:

A mi edad, ¿a qué puede obedecer este reblandecimiento sentimental, grotesca y extemporáneamente romántico, respecto a unos seres ajenos a mí concreto saber, mi sangre y casta, con los que ni siquiera me une la propensión afectuosa que suele embrear el trato frecuente? (p. 30)

Dirigiéndose a Gregorio, el narrador le responde a sus retóricas preguntas y perplejidades:

Sosíégate, Gregorio, tú tranquilo, procura reaccionar, librate de lo que se ha convertido en una obsesión, en daño y bien clandestinos. Estás aterido de soledad y pretendes calentarte el arrimo de unos fantasmas, que se justifiquen por envoltura personal y física prestancia. (p. 30)

Por un lado, la soledad del hombre contemporáneo, su necesidad de comunicación, de diálogo, que a veces ha de inventar para mitigar su extrañamiento; por otro, la soledad del escritor. La pareja que obsesiona a Gregorio es el símbolo de su anhelo de comunicación, de armonía, de amor. Así, nos confiesa: «Había podido representarme, en ellos, la unión humana, la combinación feliz de lo masculino y de lo femenino, como si admirase, personalizada, la semilla de la creación, y me creyera responsable de su ventura y derrotero» (p. 31).

Arquetipo de las dos fuerzas que parecen sostener el Cosmos (Yan-Yin del pensamiento chino), esta pareja simboliza todo lo que de armonioso y bello hay en la naturaleza. En un mundo hostil y degradado, todavía alienta la esperanza. Gregorio sigue a los jóvenes, se formula mil preguntas que no tienen respuestas, se debate en terribles pesadillas en las que entra en contacto con la pareja; pero al final de sus «chapeuceos oníricos» (p. 38), el «miembro honorario y contemplativo» (p. 36) de la comunidad que integran los jóvenes, renuncia a sus indagaciones. [71]

Rotas las armas que le atan, desvinculado de todo y de todos, aislado en su mundo de fantasmas, Gregorio comienza también a sentirse alienado de su propia familia, de su mujer, Leocadia. Ésta tendrá que cuidarle en su locura (total lucidez y perfecta visión de los males que le aquejan) porque presiente que pronto se «romperá, sin mucho ruido, la cuerda de su razón» (p. 40).

El título del siguiente relato es también muy significativo: «La enajenación de Hilario». Enajenación, alienación, marginación: consecuencias todas de una sociedad materialista y corrompida. La casa de cita, en el Madrid «suarista-felipista» (p. 42), dirigida por Hilario, acogía a las «amorosas uniones marginales» (p. 44). Se descubren los tapujos de una moral falsa; se desenmascara el reprimido erotismo. El antro de rijosidades y perversiones sin cuento se describe así en las primeras imágenes del relato, cuya estructura poética, al transcribir, respetamos:

Un solo panorama
cerrado
oprimido
casi carente de aire libre
termina por obsesionar y dislocar, aprisiona... Alguien robó las llaves maestras de libertad. Afuera, aunque la calle se encarcele y angoste, y gravite, infecta, la atmósfera malsana, todavía hay una esperanza utópica de huida y salvación. (p. 41)

No se trata únicamente del estado mental -y aun físico- de Hilario; esa atmósfera enrarecida de miedo y suspicacias se extiende a otras zonas que abarcan el territorio nacional. «Una esperanza utópica» es una esperanza irrealizable, un resquicio de luz que nunca llega a iluminar. No puede haber libertad en un entorno cerrado y paralizante, donde el hombre se solaza y regodea bestialmente, el sexo se convierte en mercancía. Como caprichos goyescos le rondan a Hilario las lascivas figuras -un tanto grotescas- de las mujeres:

espinazos que habrán de recubrir las graciosas plenitudes de los antiguos bustos de óptimas grasas, las suficientes caderas femeninas o los modelos, tan esqueléticos, de las modernas bogas, de tetillas anémicas y estrechas cuevas de parto, por los esmirriados flancos.

O, en contraste obvio, sicalíptico a la vieja usanza, o porno de acuerdo con el abreviado lenguaje vigente, múltiples campánulas de telas blancuzcas [72] y cremosas: proxenetas íntimas ropas de opulentas mujeres frutecidas o transferencias alígeras de danzantes doncellas que aún encelan y juegan a la ronda de los suspiros. (pp. 40-41)

De estas secuencias poemáticas que abren el relato, se pasa sutilmente a la andadura narrativa. El lenguaje se ciñe a una poética determinada -el verso libre, cadencioso y noble-, y hace uso de variados elementos retóricos: metáforas, comparaciones, arcaísmos, neologismos, adjetivación generosa y rica. Cada personaje, cada situación requieren un tratamiento distinto, acorde a sus idiosincrasias.

Aun cuando el relato «Durante una eternidad... Las copas del Pinar» se narre en primera persona, no por ello debemos colegir que el protagonista de la historia, el profesor Oñate («toponímico apellido» [p. 551]), sea el alter ego de Andújar. El profesor Oñate, conocido erudito e investigador de las ciencias sociales, se dispone a iniciar un seminario, en el cual participará un grupo de estudiantes selectos. Tema de investigación: «'Las formas de la explotación social y humana'» (p. 51). El profesor Oñate previene a los siete estudiantes que se presentaron -de los «treinta y tantos matriculados» (p. 52)- de las enormes dificultades y peligros que habrán de afrontar. La masa amorfa, sin rostro, del estudiantado desaparece, para dar paso a estos siete jóvenes singulares, que comparten, hermanados, unas preocupaciones afines.

Para el profesor Oñate, enseñar consiste en dialogar, en establecer con el estudiantado una relación simbiótica. De forma gradual -y en distintos planos- vamos conociendo a los siete estudiantes, jóvenes desvinculados -en parte por sus utópicos sueños idealistas- del sector más amplio (y también más anodino) de la sociedad.

El profesor Oñate observa cómo desde el primer día se establecen entre los estudiantes reglas especiales de grupo y cómo cada uno de ellos se identifica con una causa social determinada:

Puntuales sus confesiones. Notorio que no se habían puesto de acuerdo y que su labor, emprendida con harta renuncia, los atrajo al grado de que [73] se palpaba el crecimiento de su vibración y las tensiones, también en alza, de sus raciocinios...

Al principio, sin excepción, registraban las señales ostensibles económicas, de las explotaciones, de la ramificada subordinación, pero al avanzar como en destellos del azar, se les revelaban facetas más profundas y quizá de mayor pugnacidad. (p. 54)

Todos ellos -maestro y discípulos- ahondan en sí mismos para descubrir, en sus propias experiencias y relaciones familiares y amistosas, aquellos elementos parasitarios, que, por su forzosa convivencia en una sociedad de explotadores y explotados, se les habían ido adhiriendo soterradamente. El profesor Oñate y sus discípulos se proponen estudiar ese inexorable binomio, característico de los estamentos sociales. El mismo profesor lo concretiza en pocas palabras:

Desde un miraje puramente autobiográfico se convergía en la sentencia prologal de que cualquier relación, estable o fortuita, acarrea, al menos, un par de explotaciones conexas, y que si ahondamos en un simple «acto de servicio», a través de su indefectible rutina se registran alternantes situaciones de abuso y dependencia. El ejemplo de oficiosidad y precipitación -a efectos de propina- o de un remolonear, como protesta sorda, clasista, o visceral manifestación de antipatía, de un camarero, provocan otras tantas reacciones opuestas. (p. 55)

Todas las relaciones humanas conllevan abusos y dependencias. Los estudiantes se concentran en algunos de estos aspectos: «'Milena' prometía dedicar su frágil y entera vida a significativas peculiaridades de la susodicha explotación en las obras de la literatura universal» (p. 56); «Luis Manuel -Parlamentario nato-... confirmó que la parte teórica de su 'inquirir'... habría de referirse a la estructura y condición misma, perezosamente examinadas, del Estado moderno, a las motivaciones y cambios psicológicos que suscita en los que con él se compaginan y en su cima o estribaciones acampan» (pp. 56-57); Fernanda se interesó por «descifrar el mundo sentimental, de recuerdos, de clausurada perspectiva, de los ancianos, entre sí, acerca de sus deudos convertidos en visitantes forzosos» (p. 57); «Margarita se adjudicó el ámbito obrero-patronal» (p. 57); Cristino manifestó que él «procuraría desentrañar las modalidades de explotación que proliferan, ora brutal, ora sinuosamente, en los círculos intelectuales y artísticos» (p. 58). [74]

Pero una orden del Decano de la Facultad interrumpe y frustra el progreso de estas investigaciones.

El protagonista de «Visita irreprochable» emprende un viaje -en pleno agosto- para dar el pésame a la familia de un antiguo amigo recién fallecido. Absorto en lúgubres consideraciones, «apenas reparaba en el desfile de los campos quemados, espectáculo de su ventanilla, por donde también surgían y se rezagaban las airosas manchas de chalets ajardinados y los bloques -un mucho carcelarios- de algunas urbanizaciones» (p. 63). Los actos del hombre se parecen a los de un autómatas; sus gestos son pantomimas ensayadas.

Una vez dado el pésame a los familiares del deceso, el hombre regresa a su casa, con la misma congoja que le había embargado durante todo el viaje. La muerte del amigo le enfrenta a un ineluctable destino, que, al mismo tiempo, desea y teme. Un acto convivencial, prosaico, se convierte así en meditación sobre la propia muerte.

La variedad de los puntos de vista, la alternancia de escenas costumbristas con otras extemporáneas, y el impenetrable aire de misterio son los rasgos más relevantes de «El viudo alegre», uno de los relatos más interesantes de Secretos augurios.

El viudo Aurelio, funcionario público, lleva una apacible existencia junto a unas tías. Un día, minutos después de haber pasado por la calle del Correo, estalla -a pocos metros de él- una bomba, que, por un milagroso azar, no le mata. Este incidente cambiará el rumbo de su vida.

Sigamos, de forma esquemática, los sucesos de esta historia:

1. Referencia a la infancia del protagonista: la religión católica como agente represor al servicio de una clase social. Narración en primera persona.

2. Datos biográficos del protagonista, a quien conocemos por las referencias que hacen de él sus amigos:

a) Nombre: Aurelio.

b) Profesión: funcionario público.

c) Cincuentón.

d) Viudo.

3. Descripción del ambiente en que vive Aurelio. Narrado en primera persona.

4. Rasgos biográficos -físicos y anímicos- de las tías Julia y Casilda. Narrado en primera persona. [75]

5. La bomba de la calle del Correo. Las reacciones de Aurelio.

6. Tajante cambio en el comportamiento de Aurelio: de «sosegado y placentero» (p. 72) a nervioso y retraído. Este texto, en el que se recogen las consideraciones y opiniones de los compañeros de Sección en el Ministerio acerca de la extraña conducta de Aurelio, aparece entrecomillado. Narrado en Primera Persona del plural.

7. Nuevo texto entrecomillado (primera persona): un notario evoca las recientes conversaciones con Aurelio y se refiere al testamento que le dio éste antes de morir: «Todo lo que poseo, por partes iguales, a los nombres que figuran en esa lista» (p. 75).

En la lista de Aurelio aparecen los «herederos de las víctimas de la bomba de la calle del Correo» (p. 76).

8. Monólogo interior de tía Julia: sus relaciones con tía Casilda (p. 76).

9. Paréntesis en el monólogo de tía Julia: sus preocupaciones por la extraña conducta del sobrino (p. 77).

10. Diálogo entre Aurelio y tía Julia.

a) Las andanzas de Aurelio por «ese barrio que colinda con un cinturón de viviendas y chabolas, de los infelices que el campo lanza a la ciudad y donde abundan los gamberros y delincuentes» (p. 78).

b) Secretos augurios cumplidos: en una absurda reyerta, Aurelio muere asesinado por un desconocido (pp. 78-89). Clímax del relato.

11. Diálogo de las tías: presagios de tía Julia.

12. Desenlace: tía Julia, «cumplidas las enfadosas diligencias, funerales, judiciales, clausurará para siempre las estancias de Aurelio (p. 80).

El título del siguiente relato, «Pequeñas escenas para breves misterios», encierra la clave para entender el carácter y el sentido del cuento. Los elementos dramáticos -y

cinematográficos- introducidos en el texto permiten, por ejemplo, que el autor nos presente el hilo de la historia en escenas, independientemente del uso del diálogo.

El narrador cuenta cómo conoció a Pedro Ramírez, famoso actor, casado -ahora separado- con Charo Ponte, escritora. El actor le habla de Estrella, su hija, niña precoz. El azar -¡qué otra palabra darle!- impulsa al protagonista hacia un escaparate («ventana mirador» [p. 86]): entre las fotografías allí expuestas, una le atrae irresistiblemente. Asistamos a ese agorero encuentro: [76]

Y me encontré, por un vago anhelo, en las proximidades del establecimiento de Cops, sabedor de que «algo» me esperaba en aquella vitrina que un velo se descorrería.

Acorté la marcha (oía los vuelcos de la respiración por acelero) y entrecerré, para abrirlos lentamente, los párpados.

«Alguien» se me revelaba, al término de una especie de rampa de tonos pizarrosos, que la lente captó en angostura. (pp. 86-87)

He aquí, pues, dos rasgos distintivos y definidores de la temática andujariana: el presagio y la iluminación. Expliquémonos. El protagonista -femenino, a veces- intuye que el cosmos, el entorno en que vive, es hermético, indescifrable. El drama del hombre radica en su anhelo (tan frecuente en Andújar) por trascender sus imperfecciones y su corruptibilidad. La esperanza del escritor llamea a lo lejos, acicatada por su angustiado meditar.

Este don profético, agorero y misterioso, le permite ahondar en su pasado y extraer de sus memorias un significado nuevo, una luz diferente. ¿Por qué le atrae la fotografía de la niña? Sigamos las intuiciones y los descubrimientos del protagonista:

Allí, tras una corta interrupción de barandal, levemente abrigado, silueteaba, hondo, el rostro de la niña. Juraría que plasmaba un óvalo y las concordes expresiones, resueltas en severa y entristecida quietud, que me retrotraían a contemplación originaria de remotas edades. ¿Sería la hermana extraviada a orillas de un estanque maléfico, la esposa que me tronchó una epidemia inclemente, la madre granada cuya esterilidad venció mi germen y que falleció a los pocos instantes de alumbrarme? (p. 87)

Las tres figuras evocadas -hermana, esposa y madre- triangulan el misterio. El retrato de la niña encierra el drama de toda fotografía: es el testimonio fehaciente y rotundo de la existencia de la criatura. El narrador se convierte en intérprete de unos signos que, al serle revelados, le descubren afinidades latentes; las muertes evocadas por Estrella -niña/madre- serán desde ese momento integrantes sucesos, memorias revividas que habrá de testimoniar.

La Guerra Civil española y el exilio aparecen de nuevo en «Mi desventurado amigo», relato dividido en cuatro escenas. La presencia de un [77] «desconocido» en la comunidad suscita, por su aire misterioso y «diferente» extrañeza y recelos. «No se 'desenvuelve' a nuestra manera» (p. 100), comenta alguien. A los pocos minutos de haber entrado en una cafetería, el enigmático personaje cae al suelo, fulminado por un repentino ataque. Se revelan entonces sus señas de identidad: el desconocido es un exiliado republicano que

acababa de regresar a su patria, tras largos años de destierro. El retorno del expatriado será una aventura apasionante, pero también desalentadora y dolorosa:

¡Y de qué modo, con el simple retorno, se había apaciguado el manar interno, en ocasiones borboteante, conjeturaba, de la sangre! Disponía hoy de libre oportunidad, sin que nadie, aún el más afecto, le importunara, le distrajese.

Aquilataría la trama, rugosa y muelle, de los recuerdos, sus vastas fibras. Se dedicaría a cotejar los lugares, todavía no transformados, con las imágenes que había resguardado, que adquirieron una pátina naturalmente cobriza, como al añejarse las postales que estuvieron de uso y boga por los años treinta. (p. 101)

Son los ritos del exiliado que vuelve: la búsqueda anhelante de un pasado, en apariencia perdido, y que ahora, en su obsesionado azacaneo por las calles madrileñas, consigue recobrar gracias a esos lugares, todavía no transformados, que le umbilican a sus memorias. Su propia lengua había sufrido una extraña metamorfosis: «Y su itinerario abarcaba las ciudades insertas del ayer y del presente, el animado desfile de fisionomías, la captación del trucado idioma coloquial, redescubrir, en tanteos, los acentos regionales, comarcanos» (p. 102).

El exiliado lee en el periódico la noticia de la muerte de un antiguo amigo, «su interlocutor más válido» (p. 102). Trastornado por este suceso, se despierta en él la imperiosa necesidad de hallar a sus viejos amigos y compañeros, «piezas clave de una etapa de juventud» (p. 103). Pero muchos han muerto, otros han desaparecido. Angustiado por esta imposibilidad de comunicación, el exiliado recurre -¡desesperada quimera!- a la Ciencia, mas ésta es impotente:

Quiero que me enseñen, en la cartografía del cerebro, el espinazo montañoso, o el repliegue de cuevas, o el delta herbolario, o el racimo de manchas tendinosas donde anidan las raíces de la memoria y los ordenados colmenares de la evocación. (p. 103) [78]

En el relato «Descifrados fueron los arcanos» -texto de varias y posibles lecturas- el protagonista se sumerge en «un ambiente biopsicológico», que le revelará la problemática implícita en todo lenguaje, su inherente polisemia, pálido reflejo de una realidad caleidoscópica, múltiple y cambiante.

La cita de Robert Graves, que encabeza el relato, debe tenerse en cuenta: «Antes de morir aparece en uno una extraña lucidez. Uno habla proféticamente» (p. 105). En un brevísimo lapso de tiempo, la vida se le congela al moribundo en una sucesión de imágenes e iluminaciones tardías.

Sigamos ahora el guadiánico hilo de esta historia:

1. Regina evoca la figura de su padrino Mateo.
2. Conocemos el carácter de Mateo, su comportamiento misterioso y aleatorio.

3. Regina recuerda los días de su niñez en que Mateo, «retratista ambulante» (p. 107) a la sazón, la llevaba por plazas y parques: lazos indisolubles entre padrino y ahijada.

4. Una clave del relato: el narrador nos cuenta la muerte de Mateo: a Regina éste le «había susurrado al amanecer, en un despertar friolento, que no la abandonaría nunca, que de una forma u otra permanecería en su derredor» (p. 109).

5. Embarazo de Regina (narrado en tercera persona).

6. Se nos suministran datos sobre Almudena, esposa del difunto Mateo, y de las discrepancias que terminaron por separarlos.

7. Desafinidades entre Almudena y Regina, madrina y ahijada respectivamente. Regina «se identificaba, implícita y explícitamente con Mateo» (p. 111). ¿Celos de Almudena?

8. Galdosiana escena dialogada entre Regina y Almudena.

9. El narrador expresa su desconcierto ante la aleatoria sucesión de «rememoraciones» (p. 112).

10. Ecos de Goya y Valle-Inclán: Regina evoca, pesadillescamente, su debut en sociedad: «la madrina y sus romas comadres asumían formas de lechuzas, cornejas y mariposas, que en ese estado se ocultaban predominantemente en desmesuradas alas de colores sombríos, del pardo terroso y vespertino a un negror brillantado» (pp. 112-13).

Alienación de Regina: la envuelve «una sexualidad cenagosa» (p. 113) y un entorno hostil, agresivo y paralizante. [79]

11. Evocación de Regina: presentación de Irene y Constancio, sus padres.

12. Basilio, el marido de Regina, al conocer el embarazo de la mujer, «inventa ocupaciones» (p. 114) y desaparece.

13. Lo biopsicológico en el carácter de Regina: aspectos físicos (fisiológicos) y mentales (espirituales): «Meditó acerca de lo que había leído o escuchado acerca del 'aura' de las criaturas en gestación. Junto a las leyes de la herencia, lo que ella, Regina, sintiera y pulsara. Y que todo, hasta lo más nimio, ejercería un influjo directísimo, irremisible, de modos y proporciones ignorados. De igual virtualidad que la alimentación prescrita y el régimen de vida que observaba escrupulosamente, las emociones experimentadas, de nuevo construidas por la memoria, contribuirían a remodelarlo inmediato, adherido, 'clavado en sus verdaderos adentros', pero incógnito, al final» (pp. 114-15).

14. Sus relaciones con los demás (Mateo, Almudena, Irene, Constancio y Basilio), se le manifiestan a la protagonista como recuerdos que, de alguna manera, influirán en el «ser por-venir», su hijo.

15. Se comparan las relaciones -sexuales- entre los padres de Regina (acatamiento de Irene a la preponderancia de Constancio) y las de ésta con Basilio, en las que destaca la frialdad de la mujer en el acto sexual, lo que «produjo en Basilio inexplicable conciencia de inferioridad, la sospecha de que era recónditamente contenido, rechazado» (p. 116).

16. Regina imagina a su hijo nonnato: sus rasgos psicofísicos se determinarían de forma inexorable por las influencias de sus familiares.

17. Diálogo entre Regina y su «médico fantasmal» (p. 117). Versión de éste sobre los secretos augurios de Regina. El médico le dice: «Relájate. Las 'repercusiones' de tus seres más entrañables, reales o no, igual da, han llegado, indefectible el término, al feto. Has sido una red de transmisiones nerviosas, atemperadoras más que conductoras» (p. 118).

18. Regina premoniza su propia muerte. Se angustia por lo que pueda ocurrirle a su hijo. El doctor le aconseja «un buen paseo al paraje más limpio de bloques y vallas», y sobre todo, soledad; tal vez así vislumbre algunos de sus 'augurios'» (p. 119).

19. Como en otros relatos andujarianos («Al cruzar mi frontera» «La franja luminosa»), la protagonista recibe una visita del más allá: Regina «distinguió, poco a poco, a Mateo, el 'padrino amadísimo', encorvado y redivivo. Vestía toga helénica, que se unía, al filo de las rodillas, con unas astrosas polainas de cazador decimonónico. En la cabeza, crecida de su tamaño según el recuerdo, diríase estirada, un rojipinto casco de motorista» (p. 121). [80]

20. Regina contempla el lienzo que enarbola su padrino Mateo:

«Se trataba... de un cuadro-bastidor de predominantes y enterizos verdes, en el que pudo distinguir la orla del lomerío, los tajos vigilantes y la hondonada de un valle que invitaba al descanso, a la perdida beatitud campestre». (p. 121)

(Nótese cómo la idea de la soledad y la paz campestres, recobradas tras un peligroso caminar por los abismos, se repite en el relato; para Regina, se convierte en augurio que determinará su existencia [p. 120]).

21. Diálogo entre Mateo y Regina; el arte de la insinuación por medio de silencios y pautas. Nos adentramos en el misterio. Mateo le advierte a su ahijada: «Para el salto que anhelas, debes aproximarte al compás o al meridiano de la eternidad. Todo está en suspenso, todo gira y vibra y se retuerce, interminablemente. Tú misma perteneces a esa dinámica inmensa, inabarcable...

Para que el porvenir se muestre, debes extirpar la noción del 'principio', el cebo del 'termino'» (p. 122)

22. Omniscencia del narrador en su proceso creador y naturaleza taimada de la muerte. Regina -con la aprobación de Mateo- elige su propia muerte: el cáncer. «Mateo extrae de un bolsillo solapado la gasa gris perla con que debe amortajar la pintura de la imposible campiña idílica (p. 123).

23. Últimas semanas el embarazo de Regina. Nacimiento del hijo.

24. «Y un día -quejicoso, al destilar pordiosera claridad los nubarrones- Regina comprendió que la invariable y ya cuajada ley del hijo abolía cualquier predicado y lo desligaba de convencionales obligaciones hacia la madre. Y que viviría en libérrima finitud, exclusivamente a raíz del fallecimiento de Regina, ella» (p. 125).

25. Regina se adentra «cada vez más en la contemplación e indagación del heredero» (p. 126) y anhela la soledad y el silencio: «Yo me dedico a pasear por las secretas galerías del mi armario, no riego macetas sino silencios, evito las destemplanzas, escapo de las aglomeraciones, enemiga soy de la alteración, excepto la que en mis entrañas escucho» (p. 126). (En el mundo antiguo, no olvidemos, las profecías y los augurios habían de ser interpretados ante las entrañas de un animal muerto.)

26. Mateo como símbolo de la presencia del más allá.

27. Otro retroceso en el tiempo: Regina evoca sus años de estudiante rebelde y su brillante carrera como psicóloga en el ramo de la industria; sus frustradas casi siempre, excepto consigo misma. [81]

28. Regina -desde el más allá- evoca el carácter belicoso del hijo y las rivalidades entre éste y Basilio.

29. Rememoración del parto de Regina y del accidente automovilístico en el que, años después, Pedro, el hijo, perdería la vida.

30. Regina acepta su maternidad, y, con ella, el destino inexorable: su temprana muerte y la del hijo, años más tarde.

«Descifrados fueron los arcanos» (p. 132), concluye desde aquí -desde allá- la voz ronca de Regina.

También hubiese podido exclamar: ¡Cumplidos fueron los augurios!

«Cuadro de las costumbres y de las querencias en trance inexorable de fenecer» es, para su autor, el relato «Cuatro versiones del señor Eulogio y su rutina». Por su exposición, clímax hacia el final y rápido desenlace puede considerarse un cuento clásico. Se trata, más bien, de un tema y sus variaciones. El señor Eulogio «representa la vegetativa pasión de lo que, nos agrada o no, ha de periclitar. Su bar aún retiene el sabor y un añejo ambiente de familiar convivio frente a las flamantes cafeterías del mundo moderno, ruidosas y desangeladas. El bar de Eulogio es también posada para el peregrino de la noche y refugio para quien lo necesita» (p. 135). Hasta aquí la I versión del señor Eulogio.

La II versión o variación del señor Eulogio nos la da su mujer: desde aquellos primeros años en los que bregaron codo a codo para salir de la miseria, hasta el actual momento en que se encuentran: marido y mujer, unidos tan sólo por las rutinas de su larga vida en

común (p. 138). Confiesa la mujer de Eulogio: «'Frente a frente', no. Los silencios se nos irían enconando. Nos volveríamos locos» (p. 138).

Uno de los ejecutivos, representante de una empresa interesada en edificar unos grandes almacenes (para lo cual el bar del señor Eulogio habría de ser necesariamente derribado) nos da la III variación o referencia del señor Eulogio, de su carácter: «juraría que la goza al comprobar que su voluntad, su obstinación y su fabulosa ignorancia son más fuertes que nuestras ideas renovadoras y que la riqueza de que disponemos» (p. 139).

La IV y última versión del señor Eulogio se consagra a sus creencias en el más allá, desde donde -así le comunica al desconocido interlocutor- se vengará rondando «en ánima» (p. 141). El señor Eulogio adivina el porvenir, revela secretos augurios: [82]

¡Menuda les preparo! Me sepultarán el cuerpo y se figurarán que todo el monte es orégano. Encandilarán a mi viuda y a los retoños. Como cebo, un montón de billetes. Las obras comenzarán a todo gas y construirán un tinglado enorme, lleno de colorines, un gigantesco sacaperras. Pero les lloverán las calamidades: un incendio, atracos, huelgas del personal, riñas con los proveedores, la intemperata. (pp. 140-41)

En el siguiente relato, «La duplicación de las sombras» Ramón Henar, el protagonista, proscrito y marginado, «abrigaba firme creencia en el trasvase a las incógnitas latitudes del espíritu que la mundana corporeidad contiene, de tan efímero modo» (p. 142).

Como en «Descifrados fueron los arcanos», los planos de realidad e ilusión, corporeidad y espiritualidad, entorno vital y ultraterrena, se suceden y se superponen continuamente. El protagonista participa simultáneamente del mundo de los hombres y del reino de los espíritus. Para Ramón Henar, «sus seguridades ultraterrenas», su comunicación con el más allá eran «su más preciado secreto» (p. 143). Esta doble existencia -irónicamente expuesta por el narrador- se convertiría en posibilidad de refugio y escape. Ramón Henar, «clandestino súbdito de la eternidad» (p. 144), se siente dividido y trascendido. Secretos augurios le enajenan, confiriéndole, sin embargo, independencia y libertad.

Pero este misticismo -que nos atreveríamos a llamar «ateo»- no es un fin en sí mismo. Las conductas, los comportamientos de los demás son examinados desde una perspectiva especial, «aérea». Por ello, Ramón Henar simboliza la dialéctica crítica del autor, quien -camuflado tras el uso de la tercera persona narrativa- censura valientemente la solapada corrupción de la España de Adolfo Suárez y su timorata política centrista.

La muerte de Ramón Henar (p. 152) -como la de Mateo y la del señor Eulogio- alcanzará una trascendencia peculiar. Ramón Henar seguirá influyendo en el mundo desde el más allá, desde la «franja intermedia» (p. 145):

Terminó para siempre su calma, la bienaventurada suerte de lo establecido y conocido. Y sospecharon, irracionalmente, que al marchar, al doblar la esquina, Serafín, Policarpo y Gregorio, bailaban, por don Ramón bendecidos, una disparatada y regocijada danza funeral, ultraterrena. Confirmaban también que con táctica inaprehensible,

inquietante, el difunto se disponía a custodiarlos implacablemente. Era acompañarlos en demasía, como si se hubieran duplicado los escorzos de sus sombras. (pp. 153-54) [83]

Aparentemente paradójica, la actitud rebelde y digna del señor Eulogio cobrará un carácter simbólico y trascendental.

El onirismo y la surrealidad, la dialéctica de la conciencia y la subconsciencia, permean y singularizan el brevísimo relato «Baltasar y su problema». ¿De qué problema -o problemas- se trata? Baltasar, «joven, apuesto»... «profesionalmente, se desenvolvía con aplomo, éxito y provecho» (p. 156). Soltero impenitente, tampoco tenía amigos por miedo a que éstos hurgaran en su intimidad.

«La noche y todavía más el dormir significaban para Baltasar un vacío total, suma oquedad, la completa suspensión de la memoria, un abismo inmóvil» (p. 155). A Baltasar le obsesiona su incapacidad para ilusionarse. El mundo que le rodea, sus éxitos profesionales y la rutina le han alienado de sí mismo, convirtiéndole en un ser «vacío de intimidad, un semihombre».

Pero una mañana, súbitamente iluminado, Baltasar descubre un mundo en «los posos del café» (p. 157) que había bebido. En ese momento, «ve» a una «sombra idéntica a la suya» cruzar una calle, un «caballo emancipado de jinete» y la «entrada de una misteriosa cueva» en una «loma»; «'se'» ve a sí mismo «descabalar» ágilmente y subir hasta lo alto de un «picacho cimero», donde se dispone a aguardar la aparición de la garbosa figura de arqueados flancos y hospitalarios pechos, que tanto había anhelado compareciese» (pp. 157-158).

No se trata del recuerdo, sino del sueño, de la capacidad para soñar. Por eso, ante Baltasar, «los dormidos aspectos de las cosas y de los seres cobrarían su soterrada prestancia» (p. 159).

Una lectura psicoanalítica de esta historia debería examinar, con especial atención, los aspectos simbólicos del sueño de Baltasar: la «cueva» (sexo femenino); el «caballo emancipado de jinete» (impulsos sexuales desbridados); «una sombra idéntica a la suya» (tensión del ser hacia su perfectibilidad). Baltasar anhela hallar a «la mujer»; sus «mercenarios encuentros eróticos» (p. 156) sólo le habían traído amargura y soledad. [84]

Como en otros relatos de Andújar, en «El juego de las predilecciones», el lenguaje es también el verdadero protagonista de la historia. Con este dicharachero discurso, cuajado de giros y voces populares, Andújar reivindica algunos aspectos de «la tipicidad popular». Por ejemplo, así evoca una mujer a su difunto esposo: «En lo varón, ni un reparo, tampoco... Y procuraba que me trataran como dueña y señora, sin una mosconería por su parte... Y le previne que no le iba a ofrecer esa virguería de la virginidad» (pp. 161-62). Exímasenos, con esta cita, de otros comentarios.

A pesar de su brevedad, el relato «Mi hijo único» posee una clara estructura tripartita: I) presentación del personaje y de su conflicto (conciencia de su transformación dirigida por «alguien» desde «ultratumba» [p. 167]); II) viaje del hombre a la antigua casa familiar en la

sierra y su azaroso redescubrimiento de una fotografía en la que aparece tía Encarna («Tía Encarnación había intentado -y logrado- apoderarse de mí, desplazar en la débil alma que soy las huellas y rastros de la madre carnal y quedar asentada en el cerebro, vísceras, nervios y venas, piel y grasas que sustentaban mi ser. Y admito que le asistía una razón superior, de vida y muerte» [p. 170]); III) consciente de esa «orden-presagio de lo póstumo e inalterable» (p. 168), que le obliga a asumir y aceptar las llamadas de la tía Encarna, el hombre quema la fotografía y regresa a la ciudad.

En «Mi hijo único», relato misterioso y fascinante, se iluminan zonas oscuras del subconsciente del protagonista y se nos propone meditar, a conciencia, sobre la naturaleza del tiempo.

En «Un episodio celestial» Manuel Andújar reflexiona sobre el asesinato del almirante Carrero Blanco (en el texto, San Pedro), magnicidio de graves consecuencias en el panorama sociopolítico de la España de los últimos años de la dictadura franquista. Veamos cómo se suceden los hechos, acotándolos numéricamente, para que se pueda seguir con mayor facilidad el desarrollo de la historia.

1. El Gran Suplente convoca al Consejo Supremo de la Eternidad (entiéndase, Consejo del Reino). El Excelso Artífice (Francisco Franco) [85] muestra «fatiga» (eufemística voz del lenguaje oficial que juzga inadecuada la de «decrepitud») (p. 172).

2. El Gran Suplente presenta al Consejo una «maqueta de una sala, de casino y de pueblo españoles, allá por las calendas, según las trazas, de 1920» (p. 175).

3. Despertar de José Domingo, el protagonista.

4. José Domingo «advirtió -de un sorbo, de un aliento- de qué modo, total e inabarcable, lo había atrapado en sus elásticos cepos la soledad» (p. 176).

5. ¿Sueño, muerte o realidad? A José Domingo se le aparece un «majestuoso y absolutorio» anciano (p. 177).

6. Conciliábulo en las esferas celestiales: debaten ángeles y arcángeles (figuras políticas de aquellos momentos: Gabriel).

7. Entrevista entre Mister Robert y José Domingo: se elogia la honradez y honestidad de éste, así como su incorruptibilidad en asuntos financieros.

8. Mister Robert nombra a José Domingo «Jefe de Almacén» (p. 181).

9. «Danza» de los instrumentos de trabajo: perforadas mecánicas, traviesas, rieles de las vías, vagonetas, tornillo. ¿Surrealidad o realismo mágico?

10. Termina la entrevista entre Mister Robert y José Domingo. Detalle importante: «Aliso, con guiño exuberante, las rugosidades de las cajas que contienen los cartuchos de dinamita, contó los puñados de barrenos que en admisible orden se le mostraban, cuando

antes parecían -al rebotar en la explanada que al paseo dominical se destina- imantados diablejos brincadores» (p. 183).

11. «Somnolencia provisional» de José Domingo (p. 184).

12. Debate y veredicto del Consejo Supremo de la Eternidad: «La prueba ha sido definitiva. José Domingo no se adaptará nunca y profundamente, a Nuestros Principios. Pertenece a una clase irrevocablemente inferior... Por lo tanto, abandonaremos las veleidades de apertura democrática, de coexistencia, y se le traspasará a una de las mejores urbanizaciones del Limbo las celdas más benignas del Purgatorio o a las calderas protocolarias del infierno» (p. 184).

13. Rasgos autobiográficos de José Domingo; algunos, rotundamente definatorios: «Le dolía la injusticia y, en su medio, absteniéndose, no incurrió en atropello ni en explotación» (p. 187).

14. Se debate acerca del futuro «político» de José Domingo. Aparición del Arcángel Peregrino, alias «Rafa» (p. 189). Éste ordena que se proyecte un filme» (p. 190). [86]

15. Filme: planos de José Domingo y una doble exposición de éste y de su almacén. Planos de «Rafa» y poema (pp. 190-91).

16. Diálogo -valleinclanesco- entre Juana y otra mujer.

17. Reacción airada del Gran Suplente ante la proyección del filme. En otros planos, «unos palurdos... escopeta en bandolera...», «en la orilla umbría de un arroyuelo», hablan de José Domingo y de sus «'propiedades'» (p. 195).

18. Nuevas secuencias del filme: entierro de José Domingo.

19. Acotaciones que abren paso al diálogo entre «el socialero» (p. 197) y José Domingo. Éste le conmina a desaparecer porque teme que se presente la Guardia Civil (p. 198).

20. Clave para entender «la gama entera de expresiones oníricas» de José Domingo: «JD-19-E-C» y las «placas sonoras del subconsciente» (p. 199).

21. Termina el filme: se teme «la subversión» (p. 200).

No es difícil apreciar, tras esta secuencia de hechos, la complejidad polifónica de este relato, teñido de ironía y salpicado de cómplices guiños al lector. Entre esas parcelas de una realidad que abarca el sueño y la vigilia, el recuerdo en el presente augura el porvenir. Desde las esferas celestiales, estos seres angélicos y arcangélicos, caricaturas y fieles retratos de sus homónimos humanos, evidenciadas sus debilidades y corrupciones inefables, se convierten en marionetas de sí mismos.

La retórica que explicita esa temática y el afán moralizante -no didáctico- del autor recurre a las descripciones realistas objetivas y a la caricaturización de algunos rasgos de

los personajes por medio de lo paradójico de su ubicación (el cielo, premio de los justos y bienaventurados y paraíso ferozmente jerarquizado por Ángeles, Arcángeles -alguno Peregrino-, Serafines, Potestades y Dominaciones). Así, pues, lo irónico, lo paradójico, lo simbólico, lo surreal, lo lírico y lo metafórico se imbrican en «Un episodio celestial», último relato de Secretos augurios.

Por las estremecedoras historias de Secretos augurios fluyen los mismos ríos fantasmales y oníricos de Manuel Andújar. Sus personajes -no todos hijos de su fantasía o de su capacidad fabuladora- mantienen diálogos cuyos interlocutores suelen ser el lector y el propio creador.

Arturo, Gregorio, Hilario, el profesor Oñate, Aurelio, Regina, Mateo, el señor Eulogio, Ramón Henar, Baltasar y tantos otros personajes de estos relatos andujarianos son fieles portavoces del ideario social y ético de su autor, a quien, tanto por las referencias autobiográficas cotejadas, como por sus concepciones del mundo y de la vida, reconocemos.

[87]

Capítulo VI Cuentos misceláneos

A partir de «Rotas las amarras», relato que había aparecido en el Suplemento de la revista Las Españas allá por el año 1949 (con el título de «José continúa su camino», y bajo el seudónimo de Andrés Nerja), otros cuentos de Manuel Andújar verían la luz en antologías, revistas y periódicos mexicanos. Varios de estos textos se reproducirían -años más tarde- en algunas publicaciones españolas; por el contrario, otros cuentos suyos, escritos en el exilio, tuvieron que esperar muchos años antes de que la censura franquista - ¡siempre tan generosa!- les otorgase el consabido Nihil obstat.

En «Rotas las amarras» (homenaje al director de cine francés René Clair, cuyos filmes - entre ellos A nous la liberté, de 1931- habían impresionado gratamente a Andújar), José, el protagonista -un pobre de espíritu dominado por su quisquillosa mujer-, se siente atenazado por su propia mediocridad y cobardía. En el mundo de los hombres es una piececilla más, minúscula, irrelevante. Subyugada su voluntad por la más fuerte de su mujer, incomprendido por Marta, su hija «callada y sumisa, con un amargo mirar opaco», José se atreve al fin un día a romper el férreo código impuesto por la cónyuge: se aventura a beber unos vasos de vino. Trasiega alegre y jubiloso por haber logrado escapar, siquiera por un rato, del [88] sistema carcelario en que se consume: «El olvido, aunque pasajero, le emanciparía del presente, traería un brote tierno de dicha -desde el cerebro a la cintura, metiéndose por los huesos a través de los tejidos más delicados. Sería como dormir despierto, en un blando y tibio sueño».

Y allí, en el mostrador de la taberna, sediento de comunicación humana y de desahogo - consciente de la ficticia sensación de libertad producida por los efluvios del mosto-, descubre los tallados símbolos que circunscriben y tipifican a todo un pueblo, a sus «ilusiones elementales»: «la guitarra», de femenina forma (instrumento español por antonomasia, irremplazable en la jarana y en la pena); «un barco» de «chimenea humeante a guisa de penacho, símbolo supremo de fuga y de aventura»; «un clavel»; «un pecho robusto y veloso» en el que se ve «la huella de un puñal, como si el autor hubiese querido cumplir, sin riesgo ni pena, su hambre de venganza»; «la hembra..., 'pasivo rencor que es principio y fin de un mundo'». En esta Altamira de las obsesiones de un pueblo, se reflejan los anhelos de José, sus ansias de aventuras y riesgos, de intrigas y amóros, de placeres prohibidos, de exóticos viajes, y, sobre todo, de una libertad sin cortapisas.

José se envalentona al hablar con el tabernero (mudo e indiferente interlocutor), y llega a confesarle que siempre había sido «un esclavo». José es víctima de moral falsa, mojigata, que ha degradado su dignidad humana, aprovechándose de su naturaleza apocada y moldeable. En esa situación límite (la otra salida hubiese sido el suicidio) descubre en sí mismo una alegría irreprimible -latente hasta esos momentos iluminadores- que le induce a soltar amarras, a recuperar su verdadera intimidad, su «yo» durante tanto tiempo sometido, subyugado por la sociedad y por el propio ambiente familiar, inquisitorial, asfixiante.

El relato «Distancias» apareció en la antología *Narraciones de la España desterrada*, de Rafael Conte, en 1970. Escrito en 1968, «Distancias» es una historia del exilio, de la soledad del desterrado, de sus recuerdos y de sus memorias. Para el protagonista, Mariano Artuella, su pasado termina por convertirse en pesadillesca visión fantasmal. Como en las posteriores historias de *Secretos augurios*, en las que se traspasan los límites de la realidad manifestándose en aspectos ocultos y ultraterrenos de la misma, en «Distancias» (como en el *Pedro Páramo*, de Rulfo), los muertos son voces y [89] sombras que se revelan a los angustiados vivos, con quienes dialogan y confabulan.

Almas en pena, hermanados por sus memorias y el nostálgico presente en el exilio, estos tres españoles («todos estamos lejos de España» [p. 113]) huyen de su soledad en un país que, aunque hospitalario y generoso, no es el suyo. Se crea así un ambiente de «melancolías acumuladas» en el que Artuella se enfrenta a un sentimiento de culpa, que lo frustra y paraliza, dejándole a solas con su cáncer de duda.

En este estado de desesperanza y acoso, se le aparece la figura de Emilio, el amigo, quien, por azar de la Providencia, había muerto, en su lugar, durante la guerra. Emilio, es decir, el espíritu de éste, no soporta más la tiranía de la culpa de Artuella. Liberando al amigo, se liberará a sí mismo; la libertad de uno predispone la del otro. Emilio le confiesa que también él es culpable de las frustraciones y melancolías de Artuella: «Realizas el acto sexual, pero en el fondo de tu ser no te entregas. Mi cadáver se interfiere, te fastidia la diversión. Y lo peor del caso es que, a fuerza de consultarme secretamente, de pedir perdón, coartas mi libertad cósmica. Para alivio mutuo, importa curar esas inhibiciones. No eres culpable» (p. 119).

Antonio Beneyto recogió, en su *Manifiesto español o una antología de narradores*, el cuento de Manuel Andújar, «Sillón de patriarca». Este relato nos presenta a una mujer,

doña Camila, viuda obsesionada en mitificar la figura de don Víctor, su marido, el cual, tras su viril fachada de pater familias, había ocultado, en vida, inclinaciones homosexuales. Un forastero había sido testigo providencial de la cita nocturna de don Víctor con un conocido -y vilipendiado- homosexual del lugar. Doña Camila, desmoronado el ídolo de sus memorias y recuerdos, razón de su vida, pretende -haciendo de tripas corazón- seguir cubriendo las apariencias.

El conflicto de clases (doña Camila -como la Bernarda, de Lorca- es mujer de posibles) se ejemplifica con lo que sabemos de la protagonista: «Los menesterosos, naturalmente ajenos a su casta, difuso resquemor de su fortuna, le merecían discreta preferencia, rústica cortesanía» (p. 579).

A esta misma «casta» (de terratenientes y caciques, endémicas pestes de la sociedad española) pertenecía el difunto don Víctor. Falsos valores, falsa [90] moral (la caridad de doña Camila no es sino mala conciencia), máscara y fachada son elementos consustanciales a una clase.

La revelación de la homosexualidad de Víctor condena a Camila indefectiblemente: si Víctor la hubiese engañado con otras mujeres (p. 581), y no con criaturas del mismo sexo -pecado nefando, imperdonable para esa moral archicatólica e inquisitorial-, el código moral y social que hasta entonces había regido sus vidas, habría permanecido inalterado. Pero, la homosexualidad es una «maldita inclinación» que hay que combatir (p. 591); como dice el forastero, rememorando el encuentro de los dos homosexuales: «tentaciones tuve de apedrearlos, como a los perros» (p. 584). Este misterioso personaje encarna el ansia de venganza que anida en el hombre fracasado y humillado por quienes, habiéndose acogido a una clase supuestamente superior, lo manipulan y atormentan.

En «Fin de jornada», Arcadio y Paloma tipifican la pareja moderna de clase media, cretinizada y despersonalizada por los medios de información, al servicio de una ideología materialista y antisolidaria. Como en tantas novelas de Galdós, la pequeña burguesía vive el drama del «quiero y no puedo». Son los mismos mojigatos y relamidos que, en Reivindicación del Conde Don Julián, de Juan Goytisolo, se horrorizarán ante el triste espectáculo del pordiosero en el zoco tangerino.

De la misma forma que don Abelardo, empresario modelo y prohombre de las finanzas, guarda las distancias entre él y Arcadio, el chófer, también éste reaccionará de modo semejante cuando, inesperadamente, se tope con Jerónimo, antiguo amigo, ahora taxista. Las relaciones humanas se corrompen fácilmente, en una sociedad donde son más estimados el poder y el dinero que la solidaridad y la amistad. Manuel Andújar censura, una vez más, esa actitud paternalista, displicente y profundamente vulgar del hombre y la mujer contemporáneos.

En la revista que dirigía Camilo José Cela, Papeles de Son Armadán, apareció, en 1975, otro de los relatos en clave de Andújar: «Acertijo de feria». Con tono satírico quevediano y un realismo ultrabarroquizado, Manuel Andújar nos sitúa ante el retablo, alucinante y alucinado, que componen algunos personajes famosos de la actualidad española: miembros [91] del Gobierno, figuras de la canción y el espectáculo, de los deportes y del mundo de

los toros, novelistas y académicos, financieros y feministas universitarias. Por último, de este acertijo de personalidades, surgirá la estrafalaria figura de Pilongo Benefactor (¿Fraga Iribarne?).

Estos figurones de feria, representantes ficticios de seres de carne y hueso, aparecen decapitados. Son, pues, tipos intercambiables. Se diferencian únicamente por los signos exteriores que los disfrazan y enmascaran. Es más, se convierten así en figuras anónimas, que guardan celosamente del público las miserias de una vulgaridad, plebeyez y vanidad insólitas.

Un símbolo mágico cardinal preside el relato «'La cintura' -Una pulsera rota- Aquella función de circo»: el círculo. El hombre, ante aquel lugar, el «puente-recodo» al que bautizó como «La cintura», recuerda a Rosario, «pretendida y amante» (p. 12), de quien se había separado años atrás, y se enfrenta a la implacable visión de lo que había sido su vida, cuyo fin presagia y teme:

El adinerado, mancha en el marco de su escogido albergue, intentaba deshacerse de las costras y cortezas que -lo advirtió cuando resultaba irremediable-, por adheridos, lo desfiguraban. Vislumbró que su penúltima voluntad no lograría cambiar los condicionamientos que lo habían falseado. Le castañearon los dientes, un incontenible escalofrío se extendió cuerpo adentro, piel a rastras. (p. 12)

«La oscura certidumbre de que algo decisivo le sería revelado» (p. 12), nacida quizá del embrujo de aquel lugar que es para él un paraíso perdido (el amor de Rosario), se cumple, pues, implacablemente: fue su vida un vano caminar en el vacío; sólo le resta volver a la nada de donde había salido.

La segunda escena de este escalofriante «tríptico del círculo» se desarrolla en el mismo paraje. Milagros y Asunción, «unidas por su origen popular» (p. 12), evocan sus mocedades. Cautivadas por el embrujo de aquel lugar, las mujeres platican.

-Te burlarás, pero hace falta estar segura de que no te lo mudaron de la noche a la mañana. [92]

-Se le da importancia a las cosas más sencillas.

-Tendrán su no sé qué para cada una.

-O algún misterio... (p. 13)

En la conversación de las dos amigas hay aún otro importante detalle iluminador. Nos enteramos de que a aquel lugar le llaman «la pulsera rota», en memoria de un incidente ocurrido hacía años. En aquel lugar, la «rueda de un carricoche» había destrozado la pulsera perdida por «la loca», mujer que solía guarecerse bajo el puente. Como en el melancólico personaje de la escena anterior, también estas pobres mujeres aceptan su irrevocable pasado, si bien aún no han perdido las esperanzas de que algo maravilloso les suceda, e ilumine, al fin, sus grises existencias.

El círculo se cierra en la tercera y última escena. Otro personaje, atormentado por la vaciedad de su vida, presagiando -secreto augurio- su propio suicidio, sueña que, habiendo

regresado frente aquel «recodo» donde estaba el «puente que él, de niño, cuando veraneaba en un chalé de las inmediaciones, utilizaba a primera hora para sus solitarias correrías» (p. 14), saltaba al pretil, donde fantasea fingiendo ser domador, payaso y trapecista, hasta que, al imitar la «danza mortal del trapecista» (p. 14), caía al vacío: «Lo hallaron en el pedregoso manto del cauce seco, desnucado. Quietos, plácidos sus párpados. Sucedió en 'la cintura', mor de 'la pulsera rota', en el circo de la humana soledad, un lugar embrujado, palabra» (p. 14).

La posibilidad de escapar del tedio, de la soledad y de la locura que percibimos en las lúcidas actividades circenses del suicida son el resultado de lo sugerido en el decadente y «agostado» protagonista de la primera escena: los sueños del recuerdo y de la memoria se pagan con la muerte.

En «Imposible ya albergarlo en mí», Felipe y Matilde forman un matrimonio aparentemente bien avenido: otorrino ella, y él, sociólogo de cierto prestigio, llevan una existencia «normal». Pero, nos cuenta -escandalizada- Matilde, hace algún tiempo que su «Lipe» ha comenzado a dar síntomas de una extraña manía, que ella, desde luego, considera «anormal»: a Felipe «le fascinaban los vestidos que se lanzan e imponen según la estación, analizaba las preferencias del público, los argumentos 'aprendidos' de los vendedores».

A Matilde no le resulta fácil comprender que Felipe se interese por «los indumentos de antaño» y se entusiasme siguiendo las fluctuaciones de la [93] moda femenina. Esta extraña -y un poco perversa- afición se justifica plenamente cuando el mismo Felipe le pregunta a su estupefacta esposa:

¿No «fundamentabas» en aquella ocasión, si a raíz de una polémica en el Ateneo, que había vuelto por mis fueros, que las formas de tapar o insinuar la desnudez revela estadios significativos de cultura, una específica filosofía de la vida? ¿Influyen o son determinadas por la moral en curso, reflejan o modifican las costumbres o crean tipos de civilización? Lo que llamamos frivolidades, ¿no representarán un sentido singular, existencial, de la trascendencia?

Una noche, Matilde sorprende a su esposo enfrascado en el diseño de las que -según sus cálculos y «un estudio científico de los fenómenos de recurrencia», serían las vestimentas del futuro. Felipe, sin alterarse, invita a su mujer a compartir el producto de sus imaginaciones, de sus secretos augurios. Pero Matilde, angustiada por lo que creía haber descubierto en los dibujos de Felipe, confiesa:

Me oprimía la noción de la oscuridad, el peso de la falta absoluta de luz y al aparecérseme las figuras que había diseñado -las envolturas más importantes que los mismos cuerpos-, disminuyó mi desazón, y noté (se trataba, seguro es, de una plasmación de lo irracional, de invocar espectros a semejanza de nuestras obsesiones) que las fisonomías de aquellas crecidas muñecas repetían unos rasgos característicos... Todo lo contrario de mi aspecto. La aspiración ideal, la ilusión de mujer, el paradigma de «Lipe», constituía el subconsciente rechazo de lo que soy, por fuera. ¡Qué amargos te saben los

celos indefinidos, que otra, cualquiera, de la noche a la mañana ha podido o lograra encarnar!

Las formas exteriores, aparentes, de la persona -su indumentaria, su peinado, etc.- son, según Felipe, elementos claves, que pueden permitirnos comprender mejor el Zeitgeist de cada época. (En efecto, piénsese, por ejemplo, en las encorsetadas damas de la Era Victoriana o en las emperifolladas cortesanas dieciochescas.)

En nuestros días, predomina el elemento categorizador en el uso -y el abuso- de las indumentarias de grupos y gremios sociales. En una sociedad como la nuestra, donde las masas dictan las modas a seguir, no es extraño que se impongan los gustos más vulgares y plebeyos. [94]

Pero Matilde, obsesionada por la «extraña» conducta de Felipe, llegará a rechazarlo en la intimidad conyugal, sospechando -erróneamente- que ella misma, su mujer, se ha convertido también en uno de sus maniqués.

«Constelación de recuerdos o don Sebastián» se publicó en Diálogos, revista mexicana, en 1979; al año siguiente, Rafael de Cózar lo escoge para ilustrar el arte narrativo de Manuel Andújar en Cuadernos de Narradores Andaluces, cuyo primer número se dedicó en su totalidad al escritor jienense.

Don Sebastián, el protagonista de esta historia, es un médico, especializado en cirugía plástica. En los postreros días de su larga y brillante carrera profesional, don Sebastián comienza a tener conciencia de su progresivo e implacable deterioro psicossomático. Además de la decadencia de su cuerpo, le acosan las pesadillas de su espíritu. La tragedia comienza cuando don Sebastián advierte lo maquinal y «ortopédico» (p. 5) de sus movimientos, de sus gestos. Este drama interior habrá de continuar atormentándole, hasta que afronta la siguiente pregunta. «¿Pecaré, en cierta medida, como ellos, de farsante, de teatralería?» (p. 5). Lo humanizan y salvan «los nombres de todos los aliviados» (p. 5), pacientes curados por su pericia profesional. Convertido en su propio «sujeto de observación clínica» (p. 5), su destreza quirúrgica es superflua: el mal reside en su conciencia, en su mala conciencia.

El grave problema que se plantea es éste: ¿Hasta qué punto nuestros hábitos, nuestra profesión, la actividad que ejercemos con más frecuencia, acaban por imponernos sus mitos y sus códigos?

Don Sebastián, cirujano plástico, «hacedor» de tantos rostros, «empezó a perder facultades» (p. 5); la espontaneidad de antaño había desaparecido, dando paso a la suspicacia y la desconfianza. Por último, el cirujano ha de abandonar la práctica de la medicina y desaparece, legando «una constelación de recuerdos» para irse a vivir -dice la gente- a «un país marginal» y «'mustiarse en solitario'» (p. 5).

En el número inaugural de Cuadernos de Narradores Andaluces -que, como hemos señalado, se dedicó a Manuel Andújar- se incluye también el relato «Cosas de la edad», que

había aparecido en 1979, en el Suplemento Cultural de El Nacional, de México. [95]

En «Cosas de la edad» -texto de estructura dialogada-, los protagonistas, Dimas y Sixto, dos amigos sesentones, conversan, mientras pasean por las calles de una ciudad. Tres notas caracterizan y resumen la tónica del relato: la necesidad de comunicación humana, la conciencia de la vejez y la presencia inalterable del pasado en el individuo. Sixto le propone a Dimas charlar un rato mientras caminan:

Sixto: Hemos perdido el hábito de conversar porque sí. Los inventos nos metieron en la tele, esa jaula de las estampicas que no cejan.

Dimas: Que no lo remedias. Te pirras por la metáfora.

Sixto: Sentí ganas de romper la costumbre, de oírnos siquiera la forma de andar y el resuello, notar que todavía somos personas. (p. 6)

En un mundo donde las ciudades («circo-hormiguero» las llamó Andújar en alguna ocasión) se han convertido en monstruosos avisperos de hormigón armado, donde se hacían millones de seres luchando por la vida, en un medio ambiente degradado y desnaturalizado, el hombre, el ser de carne y hueso, se encuentra alienado de la naturaleza, de sí mismo y de los demás.

Al entorno hostil en que viven, hay que añadir el drama interior de estos hombres de la «tercera edad»: «Empiezan a olvidarte, te compadecen, no se fijan en ti», se lamenta Sixto (p. 6). Como habíamos señalado en el relato «Constelación de recuerdos o don Sebastián», también aquí se subraya el inexorable paso del tiempo: «notarás que al mismo tiempo que se te oxidan las articulaciones, el lenguaje se rezaga, con igual compás», dice Dimas (p. 6). Ambos son prisioneros de un pasado que los aísla y enajena. «¿Y si nos inventáramos un pasado, diferente del que fue, y nos lo creyéramos?» (p. 6), sugiere Dimas. La sugerente idea queda en el aire.

También de 1979 es el relato «Hermano de José». Debido a su complejidad estructural -novelística- y a la variedad de recursos narrativos (monólogos interiores, fluir de la conciencia, frases parentéticas, diálogos dramáticos, etc.), seguiremos el desarrollo de la trama de la forma más esquemática posible.

1. Presentación del protagonista: «Jerónimo soy yo» (p. 2). Ubicación de la historia: Barcelona (p. 2). [96]

2. Jerónimo -que se hace pasar por historiador- alquila una vieja casona «cuya atmósfera turbia, espesa, adivinaba con voluptuosa ufanía» (p. 2).

3. Como suele decir el marido de la dueña de la salchichonería -con quien Jerónimo habla y a quien pide información-, la casa «sería el escondite perfecto para una banda de criminales» (p. 2).

4. Más datos sobre Jerónimo y su pasado: hay que suponer que se trata de un exiliado en Francia tras la Guerra Civil, y que regresó a España en los años cuarenta: «Tras la

purificación y verdugones que me recetaron: mercado negro, provechosa especulación con el hambre y las codicias; sentirse en la noche, gusano de cadáveres vivos» (p. 3).

5. Jerónimo vive en la casa alquilada. Le sirve una criada, Mariana: «Lo mismo que una oveja perniquebrada que no consiguió emparejarse con el rebaño y, consciente de su torpeza y achaques, enfila el trotecillo hacia el sacrificio» (p. 3). Pesadillas de Jerónimo: «Quedaron lejos, reducidos a pulgas, a puntitos, a chispas, a fugitivos escupitajos de calor, las conjeturas, donde la malicia superior impera sobre la imaginación» (p. 3).

6. Misteriosos planes de Jerónimo. ¿Paranoia o catarsis imaginativa?: «Era primordial que me defendiese, que edificara mi castillo, para que ni el más perspicaz barruntara mi plan» (p. 4).

7. El momento histórico: la implacable censura franquista. Jerónimo ironiza sobre su situación: ¿Se dedicaría a hacer la descripción y diagnóstico sociológico de las modas femenina? (p. 4). (Recuérdese la obsesión de Felipe, el protagonista de «Imposible ya albergarlo en mí».)

8. Jerónimo, enclaustrado en la destartalada casona, acosados por los libreros concedores de sus «extraños» gustos, se había decidido a escribir un «'Tratado del consumo de bebidas embriagantes en los países de la Contrarreforma'» (p. 4). Primera referencia al hermano de Jerónimo: José, «tanquista de los frentes de Madrid» (p. 4).

9. Aparición repentina de la policía secreta. Comienza el interrogatorio. Jerónimo se resigna: «De momento, los tres autores y su escenografía me regocijaron infantilmente. No les temía. Alteraban la rutina que yo mismo me había enredado y, al menos, significarían una mutación en mi soledad» (p. 4). (Es la misma atmósfera paralizante de El proceso, de Franz Kafka.)

10. «El mundo cerrado y convulso» de la tortura: «Me aprisionó por la cintura y me hizo hasta rozar el techo, como si mi peso fuera el de un niño. Y me dejó caer, un bulto ya» (p. 4).

11. El policía acusa a Jerónimo de haber intervenido en una conspiración terrorista (p. 8). Evidente trasfondo histórico en todas estas referencias a las posibles actividades terroristas de Jerónimo. [97]

12. Durante el interrogatorio se le aparecen a Jerónimo escenas y recuerdos de sus relaciones con su hermano, José, y con su padre. El policía le espeta: «Los débiles (tu caso, natural) evocan el pasado, las plumas de la infancia, se rascan las cicatrices, desearían, incluso, para amodorrarnos, contar sus melindres, por qué fracasaron en aquello que más ambicionaban'» (p. 5). El interrogado piensa (no puede haber comunicación alguna entre él y su torturador): «He suprimido a Jerónimo. Lo hago por el cuerpo que calladamente habito'» (p. 5).

13. Paroxismo del dolor y de la impotencia: «La noche, lento y grave ritmo, henchida de sordos intervalos, deslía su cuesta agobiadora. Hormigueo en las piernas, heladas agujas

pulsan el espinazo. Gravitación de sofocados resuellos. La oscuridad declina levísimamente» (p. 5).

14. Amanecer y despertar de Jerónimo. Está solo. Mariana había sido enviada por el policía en busca de tabaco (pretexto para quedarse a solas con el detenido).

15. Conciencia atormentada de Jerónimo: «Al anochecer volvió en sí. Hambre y escalofríos habían cortado la pesadilla de vastos y rugosos meandros. No obstante, había sido tan inmediata y tangible su pertenencia a las contradictorias impresiones, al pensar azorado a través de los diversos sueños que se confundían en global desvalimiento, que ya en la calle... retornaban, con isocronía de tic-tac, sus visiones y, por momentos, el desaforado temblor en que se extraviaba su raciocinio» (p. 6).

16. En la calle todo le parece distinto, irreconocible: «Buscó, en las gentes que circulaban, en los edificios que también eran distintos e insondables, algún recobrado garabato de identidad, que lo atrajera» (p. 6).

17. Recientes las heridas del atropello sufrido en manos del policía, la realidad para Jerónimo (va a comer en un restaurante) se ha convertido en algo insoportable, esquizoide. En el restaurante, al ver a una grotesca pareja besarse, Jerónimo imagina sentir un «raspado quirúrgico» (p. 6).

18. México. Conversación entre Adrián y su jefe, el ginecólogo, ambos exiliados de la Guerra Civil española. Hablan de Jerónimo. Adrián le dice al doctor que Jerónimo ha regresado a España. Con esta conversación se perfila la figura de Jerónimo: estudioso y suspicaz, dedicado a la causa terrorista contra Franco.

19. Jerónimo vuelve a casa. El recuerdo de la sufrida tortura ha terminado por minar su cuerpo y su espíritu: «Pensé en el decapitado, cuyo persistir testimonia el cabrioleo agónico del tronco, independiente del desesperado sufrir y ávido meditar que en las arcadas del cerebro se producen aún» (p. 7). [98]

20. Pero pasan los días, y Jerónimo se va recuperando, aunque temía que volvieran «a distanciarse sus dos mitades, tan imprevistamente reconciliadas» (p. 8).

21. «Confundíanse aún las figuras exteriores anónimas, y las de su personal experiencia pretérita: José, hermano, tanquista; doctor y jefe, gruñón, ojilleno; ese Adrián que mandobla los hombros y no se te despegaba...; el policía, impostor o verdadero, que estruja como un limón el brazo; Mariana que se esfumó» (p. 8). Realidad y sueño se confunden: «Marchaba al vaivén de las alucinaciones» (p. 8).

22. Pascual Nulet, antiguo combatiente en la Guerra Civil, y ahora (en la posguerra) librero de lance, reconoce a Jerónimo, quien, alucinado y fuera de sí, deambula fantasmagóricamente por Barcelona. Pascual Nulet salva a Jerónimo de ser atropellado por un vehículo. Después, consigue calmarlo y, ofreciéndole su amistad, le invita a que se desahogue contándole su trágica y alucinante historia (p. 9). [99]

Conclusión

La Guerra Civil, el exilio y el retorno son las pautas que definen y singularizan la temática andujariana. Recuerdos y presente testimoniados con un personalísimo enfoque que no aspira a la objetividad ni a la caricatura. Así lo vieron Joly, Soldevila y Tena en su *Panorama du Roman Espagnol Contemporain (1939-1975)*: «En premier lieu, la fonction primordiale exercée chez Andújar par le souvenir. Certes, comme il fallait s'y attendre et comme cela a été dit plus haut, les romanciers de l'exil ont, plus que d'autres écrivains, la nostalgie d'un certain passé».

José Domingo se refiere también al recurrente meditar de Andújar en los problemas de España, constante en toda su obra, reflexión que conduce a un estado de pesimismo «que suponemos no ingénito en el autor, sino que responde tan sólo al realismo con que opera sobre la carne doliente de la patria».

El pesimismo de Andújar nace del conflicto hombre-sociedad. Una España de valores caducos, de mala conciencia, superficial y materialista no puede gustarle Manuel Andújar; pero, a pesar de tanta iniquidad y tanto sufrimiento inútil, sigue teniendo fe en la capacidad del ser humano para liberarse de argucias alienantes y corruptoras.

Sobre el carácter formal de la narrativa de Manuel Andújar, José Domingo puntualiza:

Si las novelas de Andújar pueden en algunos momentos interpretarse como continuadoras del espíritu noventaiochista, su estilo, noblemente retórico, apto para expresar la sensación y el color, demuestra que nos [100] hallarnos ante un escritor cuyas raíces habría que buscar quizá más bien en las generaciones intelectualistas de antes de la guerra, aunque el intelectualismo de Andújar esté compensado por el ritmo narrativo siempre tenso y una concepción de la intriga que, en ocasiones, bordea la truculencia melodramática y el interés del folletín.

En los relatos de *Los lugares vacíos* predomina la narración de corte tradicional -a veces «noventayochista», si se quiere-; en *Secretos augurios*, el estilo se ha barroquizado. Dentro de las limitaciones del género «cuento», esta barroquización afecta a los tiempos y a las voces más que al léxico. En los últimos relatos de Manuel Andújar parecen equilibrarse estas dos tendencias. «Candelaria» (1980) es un relato de tipo realista; «Nuevo episodio celestial» (1981) es una historia de estructura compleja y alambicado lenguaje. Por otra parte -y puesto que fondo y forma son indivisibles-, ambos discursos se adecuan al tema expuesto. Ejemplos de ese equilibrio al que aludíamos, son los relatos: «Hacia el Sur, un comunero» (1983) y «Conjetura de Sor Teresa y de don Diego» (1983).

En 1968 publica Manuel Andújar un breve libro, que recoge muestras de su correspondencia epistolar, mantenida en sus años de exilio: *Cartas son cartas*. El elemento unificador y distintivo de esta gavilla de cartas es la preocupación por España. El 11 de junio de 1961 escribe Andújar:

Querer explicarnos lo español y su posible trascendencia a lo universal, intentar ver claro en la maraña de la guerra civil, en función de los hombres y no de esta o aquella facción, de esta o aquella doctrina, de tal o cual táctica, del grupo de intereses y empecinamientos de mengano o de zutano. Al menos, para mí, es la literaria la única forma que tengo de expresarlo y de buscarlo, UN PROBLEMA PREVIO, QUE NO ME DEJA EN PAZ, y sólo cuando a mi manera lo resuelva, o crea que lo haya resuelto, podré encararme con otros problemas, gentes y momentos. (pp. 84-85)

En Andalucía e Hispanoamérica: Crisol de mestizajes (1982), alude Andújar, en varias ocasiones, a su condición de exiliado y a su voluntad americana. Los exiliados en México pudieron -desde la atalaya de su exilio- [101] redescubrir América. Al mestizaje del ser andaluz habría que sumar el de Hispanoamérica. Manuel Andújar, andaluz y exiliado en México, y desde 1967, mexicano y exiliado en España, ahonda en su propia condición mestiza, enriquecida por las tradiciones y los modos, por el pasado y el presente de España y América. [102] [103]

Apéndice

Conversaciones con Manuel Andújar

(Entrevistas)

- I -

Gerardo Piña Su obra novelística, poética, teatral y ensayística se ha venido acrecentando ininterrumpidamente desde que, en 1941, exiliado en México, tras la Guerra Civil, publicó usted *Saint Cyprien plage*, campo de concentración, hasta hoy mismo, a punto de salir su última novela, *Cita de fantasmas*. Sin embargo, a pesar de tan enjundiosa obra, me parece que aún no se le conoce a usted en España como debiera...

Manuel Andújar Yo soy un escritor un poco difícil. Exijo bastante atención del lector.

G. P. Críticos como Marra-López, Sanz Villanueva, Rafael Conte y otros se han ocupado en diversas ocasiones de su narrativa; no obstante, todavía no existe un estudio panorámico, totalizante, de su novelística...

M. A. Bueno, también hay algunos trabajos sueltos de Eugenio de Nora. También han aparecido en revistas -y en época muy difícil- artículos de Victoriano Crémer, en *España*. También Vázquez Zamora, el que fue miembro del jurado del Premio Destino, hombre fundamental, también andaluz, onubense. Vázquez Zamora, en el periódico *España*, de Tánger, se ocupó de mi novela *Llanura* y también en *Destino*, de Barcelona.

G. P. ¿Qué aspectos de su vida cree usted que han podido influir en su literatura?

M. A. Yo soy casado por segunda vez. En mi primer matrimonio tuvimos cuatro hijas. Más tarde nos divorciamos por una serie de incompatibilidades, y yo me casé con una viuda

del que fue jefe de Estado Mayor de [104] las Fuerzas Blindadas de la República, el coronel Sánchez Parela. El hijo -a quien acepté como propio- tenía siete u ocho años. Así que reunimos hijos de tres procedencias: el hijo de mi mujer (hijo mío también), la hija que tuvimos conjuntamente en Chile (que ahora está en Madrid) y las cuatro hijas que tengo en México. Tengo doce nietos.

G. P. ¿Cómo se desarrolló su infancia?

M. A. Mi padre -a quien cada día quiero y admiro más, a pesar que murió muy joven- era contable y administrador de la Compañía Minera y Metalúrgica en Málaga. Ellos tenían la idea de prepararme, inducidos por determinados altos funcionarios de esta Compañía, yendo primero al Colegio Alemán donde hice mi primera y segunda enseñanza, y después querían llevarme a una escuela de estudios mercantiles en Alemania y facturarme después como representante de la Compañía al Asia Menor. Esto fue en los últimos tiempos de la Dictadura de Primo de Rivera. Yo ya tenía entonces una gran inquietud social, literaria y cultural. Ellos se dieron cuenta que yo no era un elemento moldeable, y por lo tanto, renunciaron a la idea de mandarme al Asia Menor, al saber que yo tenía ideas socialistas, a la sazón.

G. P. ¿Cómo pudo influir en su educación el estar en contacto con lenguas y culturas diferentes en el Colegio Alemán?

M. A. El haber estado en el Colegio Alemán en la época de Stroessman, es decir, antes del nazismo, donde éramos niños españoles y alemanes, donde había dos religiones, esto y la existencia de un puerto, que es una gran escuela porque despierta la fantasía, se ven gentes de distintos colores, de distintas razas, etc., todo esto influiría mucho en mí. La convivencia con estos chicos y chicas (pues era coeducación, cosa insólita en aquella época) fue importante. Yo leí a Goethe y a Schiller en alemán. Aprendí francés e inglés en alemán; es decir, que a mí me daban la equivalencia semántica en alemán. Después estuve en la Escuela de Comercio en Málaga, donde estudié peritaje mercantil, porque todo iba encaminado a que me largaran al Asia Menor. Esto no sé si son factores que puedan tener una influencia en mi obra. En suma, era aquel un mundo no tan cerrado.

G. P. ¿Qué otras vivencias recuerda de aquellos años malagueños?

M. A. Estuve en Málaga desde los ocho años hasta los dieciocho, es decir, el período más formativo, porque en Madrid me tocó la derrota de nuestro ejército en Annual en el año 21. Yo recuerdo escenas, desde el balcón de nuestra casa, de los soldados que marchaban al frente entre sollozos de las mujeres, de las novias. Esto a mí me afectó mucho. [105] Luego, se tradujo en determinados casos de ficción. Una biografía tiene interés en la medida de las motivaciones: es decir, el por qué uno siente de esa manera, independientemente de cierta predisposición natural.

G. P. En 1932 se marcha usted a Madrid. ¿Por qué se fue de Andalucía?

M. A. Eso se explica en *Cristal herido*. El protagonista -que soy yo- viene a Madrid porque es el gran teatro de la República. Yo era un republicano y me interesaba mucho ver

cómo se desarrollaban las cosas en Madrid. Además, es posible que yo me sintiera un poco constreñido y ahogado por el ambiente de Málaga -amándolo mucho, lo cual no tiene nada que ver. Había un poco el impulso de ir al exterior, de conocer otras cosas y otras situaciones.

M. A. En realidad, mis raíces andaluzas son mixtas: mi padre andaluz, mi madre manchega. La crianza en Málaga es en realidad la que a mí más me influye en todos los sentidos. En Málaga, antes de irme, participé del círculo fundador de la Asociación Libre de Artistas. Yo era muy amigo de pintores -lo cual me ha pasado siempre- como por ejemplo, Ricardo Aguilera, pintor impresionista.

G. P. Ya en Madrid, ¿cuál fue su participación en la República?

M. A. Yo me identifiqué con todo lo que significaba el ambiente propiciador de la República. En eso, y durante mi estancia en Madrid, murió mi padre. Entonces tuve que hacerme cargo de la familia. Después, en Barcelona, estuve entregado, de una manera absolutamente ofuscada, en la lucha política. Yo sacrifiqué mi vocación literaria para actuar en política entre el movimiento obrero. Al pasar la frontera, ya en el campo de concentración de St. Cyprien, empieza mi evolución, mi retorno a mi vocación literaria.

G. P. Partiendo de la angustia es su primera novela. ¿Qué motivos le impulsaron a escribirla?

M. A. En Partiendo de la angustia me descargué de la obsesión mestiza, que después será motivo ensayístico. Todo el resto de mi obra posterior se cifra en España. Incluso en España vista desde lejos y vista desde cerca, que es un aspecto que a mí me parece interesante, no por mí, sino por la diferencia de perspectiva a estudiar. Yo creo que exagera un poco mi gran amigo Rafael Conte: no es que esta España no me guste, lo que ocurre es que yo soy ya un inadaptable para siempre, aquí y allá. Ahora quiero reflejar la España de hoy desde otro ángulo, y no quiero quedarme en lo exterior, quiero profundizar sin ninguna connotación peyorativa, pero tampoco simplemente laudatoria. Quiero conservar esa [106] porción crítica sin la cual toda creación es muy endeble. En Partiendo de la angustia yo descargo la impresión que México produce en mí. La otra parte del libro está compuesta de relatos, pero es una cosa muy heterodoxa porque no debió publicarse así.

G. P. Cristal herido es su segunda novela y, cronológicamente, la primera del ciclo «Lares y penares». Volviendo a sus experiencias en los años de la República, ¿cómo refleja Cristal herido aquel ambiente?

M. A. Yo viví aquellos años muy intensamente. Lo que no se puede reproducir ahora es lo que podríamos llamar el fervor pedagógico, patriótico y popular de la juventud que trajo la República, que fue una juventud machacada (como yo intento decir en la novela, que quizá no tenga un valor literario grande, pero sí tiene una virtualidad testimonial) por unos jefes dirigentes ineptos -algunos de ellos- y además, que no conocían a su pueblo, y por otra parte, por una razón que es carpetovetónica y cornúpeta siempre aquí. (Por ejemplo, acabo de enterarme por Manuel Urbano que una revista ha publicado la lista de los fusilables, en caso de que el movimiento del 23 de febrero hubiese triunfado. En esa lista

estábamos Francisco Ayala y yo. Uno puede olvidar, o por lo menos ser indulgente, pero este sector de la sociedad española no perdona, es implacable. Esto es troglodítico. Es decir, yo vuelvo a España, incluso tragándome la bilis con Franco, a reintegrarme con mi gente, estoy al margen de la cosa oficial, no soy un hombre agresivo, pero tengo mis ideas y las mantengo. No se puede imaginar usted lo que costó la edición de Historias de una historia. El cuento «Hermano de José» iba a ir en Cristal herido, pero tropezó con la censura. Pero yo vine a España a luchar para eso, a luchar sin dar gritos, a mi manera, y, sobre todo, para poder informar con objetividad de todo lo que el exilio tuvo de positivo.)

La Segunda República es el resultado de una transformación de toda la conciencia española: la ilusión que teníamos nosotros, la ilusión de los maestros, de los estudiantes, de la gente de tipo liberal, el afán de leer de los obreros, la dignidad en el terreno de la lucha social... Era un mundo absolutamente distinto del de ahora. Todo esto se ha perdido entre cuarenta años de dictadura y esta porquería de sociedad de consumo en que estamos metidos. Éstos han sido factores aun más negativos para nuestro pobre pueblo, que habría que inventarlo, porque lo han eliminado.

La tarea de un escritor, independientemente a un afán artístico, literario, es hacer una cosa digna, en un idioma no empobrecido, sino [107] procurando enriquecerlo en lo que él pueda (esto se lo digo sin la menor pedantería). Nosotros estamos luchando contra corriente, contra el bestsellerismo, contra toda esta inmundicia. Además, los que somos independientes, luchamos también contra corriente porque no nos arrimamos a ningún grupo, ni somos de ninguna filiación, que también las hay en nuestro gremio, por desgracia.

Mi experiencia al volver a España está en parte en los cuentos de Secretos augurios, y también está en una novela en marcha que se llamará posiblemente Una indagación de la voz y de la sangre, que es enteramente del retorno. La novela que he empezado ahora es una visión de la España de hoy: no sé si lo conseguiré porque la incomunicación humana creada por la susodicha sociedad de consumo es tremenda. Antes se transparentaba, ahora se hermetiza.

G. P. ¿Cómo le marcaron el conflicto bélico y el posterior exilio?

M. A. Creo que en Historias de una historia he procurado reflejar lo que eso significó en mi vida. En la novela que va a salir -Cita de fantasmas- está la Guerra Civil expresada, explicada in situ, en el lugar de la acción. En esta novela (que a mí me preocupa mucho) sí que voy a exigir, por lo menos, imaginación del lector. Son tres las generaciones que hemos ido al exilio: está la de los titulares, que pudiéramos llamar la de los consagrados en las distintas disciplinas -como los consagrados por la Revista de Occidente, etc., etc.-; luego, está la generación de los que no habíamos hecho literatura, porque la situación misma nos ponía en el brete de que no podíamos hacerlo compatible; entonces, somos los que en el exilio empezamos a escribir. Y después, está la tercera generación, que me preocupa enormemente, y que me ha llevado a mí a rascar más en el tema del mestizaje. Esta generación es la de los chicos, que de niños o muy jóvenes, fueron allá. Estos están entre dos mundos, entre dos culturas, entre dos ambientes. Esto se lo digo a propósito de mi novela Cita de fantasmas. Los fantasmas son varios: fantasmas de la Guerra Civil,

fantasmas de los que tuvieron un cargo y ya no lo tienen, fantasmas de los prestigios que fueron y que ya no son.

G. P. ¿Podría usted adelantarme algo de Cita de fantasmas?

M. A. El argumento, «a grosso modo», es el siguiente. Un hijo de exiliados -el protagonista- estudia allá en un colegio de refugiados. El padre es viudo y amancebado con una mexicana. Este chico se plantea [108] el problema de por qué su padre participó e hizo una guerra civil que le tiene a él aquí, en un ambiente que le está por otra parte influyendo. Luego, este chico empieza a bucear a su manera y hace una indagación muy particular. Va a la peña donde se reúnen los refugiados. De pronto le sale un tipo -que en cierta manera le fascina- que es un oportunista, el tipo de un pícaro a quien la guerra civil le sorprendió siendo de origen reaccionario por educación, ambiente, etc.; pero es hombre de grandes dotes naturales, con mucha capacidad organizativa, que se hace el indispensable, un poco camaleónicamente, entre nuestro campo. Entonces, este hombre, que había estado así por conveniencia, empieza a identificarse profundamente con la causa de la República. Le bullen como fantasmas sus amistades y conexiones del otro lado que intentan implicarlo en una tarea conspirativa. Esto se trasluce y lo ve determinada gente, que lo creen culpable, y se lo cargan. Es decir, que cuando un hombre llega a convertirse, a transformarse, es cuando se le aplasta. Esta novela es el enlace entre la Guerra Civil y la generación de los exiliados.

G. P. En Francia estuvo usted internado en el campo de concentración de Saint Cyprien. Más tarde, escribiría usted Saint Cyprien plage, campo de concentración, que atestigua, con ejemplar crudeza y objetividad, los horrores allí sufridos.

M. A. Sí, efectivamente, es tal como lo escribí, en el campo de concentración mismo. No modifiqué ni una coma.

G. P. ¿Qué experiencias recuerda de Saint Cyprien?

M. A. Yo estuve con mi hermano, que era voluntario del ejército de la República. Mi hermano era un chico muy inquieto, de carácter aventurero. Una mañana me encuentro con que mi hermano había desaparecido. Había caído en la seducción de la propaganda de la Legión Extranjera. Naturalmente, yo intenté reclamarlo, pero fue inútil, ¿qué autoridad tenía yo? Después conseguí que saliera de Indochina -adonde había ido- un día antes de la sublevación contra los franceses.

Lo que vi en el campo de concentración era esa terrible situación que pone de manifiesto lo más noble y lo más íntimo de la condición humana. Allí no hay teatro. Hay que defecar en la playa. Había gente con colitis, sarna, etc. Pero a pesar de tantas calamidades, había ejemplos de generosidad, como esas gentes que lo que recibían de afuera lo repartían con los de su barracón.

El campo de concentración es una escuela de tal crudeza que resulta imborrable. Yo, por un instinto vital, procuré no quedarme quieto ni [109] tranquilo. Iba de un campo a otro,

tenía preparada una charla sobre Antonio Machado, que no llegué a dar porque me trasladaron para México.

El sentido de compañerismo, el sentido de solidaridad era enorme. Éramos veintitantos mil en Saint Cyprien. El primer día no había nada para poder guarecerse. Nos repartieron un pan grande, florecido, para veinticinco. En realidad, en Saint Cyprien me quedo corto.

G. P. Saint Cyprien... pretende ser una crónica, un testimonio.

M. A. Sí, un testimonio que procura evitar las cosas demasiado negativas.

G. P. El escritor exiliado, Roberto Ruiz -que también estuvo internado en un campo de concentración francés- piensa que el campo de concentración es uno de los símbolos del exilio y de la naturaleza humana.

M. A. Creo que tiene algo de razón. Yo vi allá la naturaleza humana a lo crudo. Yo tengo la experiencia de que había cosas extraordinariamente solidarias junto a eso. El hecho de que cuando yo estaba en la parte destinada a heridos de guerra (sufría una espantosa colitis) llegara un amigo mío que compartió su saquito de garbanzos y habichuelas, y hasta me sacó de allí, es algo muy positivo.

G. P. Después de la experiencia penosa del campo de concentración, se embarcó en el Sinaia rumbo a México. ¿Qué recuerda de aquella travesía, de aquellos momentos en que se alejaba de España en pos de un futuro incierto en un país desconocido?

M. A. En la travesía participé en la redacción del periódico del Sinaia (en ciclostil). Entrevisto al capitán, hago diversos trabajos con otra gente muy valiosa, como el caso de Ramón Iglesias, el historiador. Ramón Iglesias, con una sencillez que no conjugaba con la pedantería de otros -siendo un historiador extraordinario- estaba tomando con onda corta las noticias para poder informarnos.

Hay un momento en la travesía del Sinaia (en mi libro de poemas, La propia imagen, he intentado reflejar eso) en que Don Antonio Gozaya, al llegar al Peñón de Gibraltar y ver la última tierra de España, subido en el puesto de mando del capitán, dirigió una elocución. Parecía algo del Sinaí. Es imposible olvidar esas experiencias.

G. P. ¿Cómo se desarrollaron sus primeros años en México? [110]

M. A. Había una organización de ayuda a los que desembarcábamos (SERE). Había en un tablón de anuncios ofertas de trabajo. Yo, como vi que pedían un corresponsal de francés y alemán, me presenté en una casa judía importadora de relojes suizos. Yo estudiaba por la noche lo que había estudiado durante todos esos años.

Ésa es una parte de mi vida en México. La otra ya se vincula a Las Españas, y se vincula a mi etapa de carácter profesional como gerente de la librería Juárez, donde organizarnos la Semana del Libro Mexicano, con Fondo de Cultura, Imprenta Universitaria, Prensa Mexicana, Porrúa Hermanos. A raíz de esto (estuve allí como año y pico), el doctor Orfila

me propuso que pasara al Fondo de Cultura Económica, donde estuve casi diez o doce años, desempeñando las tareas de promoción y publicidad. El Fondo fue fundado en 1934 por mexicanos, y amplió su horizonte con la venida de los refugiados españoles (grandes traductores y asesores). Así que me encontré en mi ambiente. Me permitió conocer directamente en sus primeros tiempos a los que después serían grandes escritores mexicanos: Juan Rulfo, Carlos Fuentes y otros. La primera novela de este último, *La región más transparente*, la manejé yo desde el punto de vista de promoción y publicidad. Además, mi trabajo en el Fondo me permitió visitar y conocer casi toda la América Latina.

G. P. ¿Qué papel desempeñó usted como intelectual español en ese ambiente, y cuáles fueron algunas de sus experiencias de entonces?

M. A. Pues conocí a una serie de latinoamericanos que estaban en México, la mayoría de los casos porque en sus países había dictaduras. Era el caso de Rómulo Gallegos, Luis Cardoza y Aragón, Tito Monterroso y otros. Ahora estoy pergeñando una especie de memoria del exilio en plan testimonial, hablando muy poco de mí, sino de los demás.

Yo tuve una experiencia muy curiosa que fue mi relación con los intelectuales antinazi de habla alemana, que formaron el movimiento Alemania Libre, porque México se comportó en lo que respecta al derecho de asilo con una magnanimidad que nunca se apreciará bastante. No solamente México nos salvó a nosotros, dándonos una condición y hasta una nacionalidad, sino que para los propios intelectuales antinazi de habla alemana fue un apoyo grande. Yo desempeñaba -ad honorem, sin ninguna remuneración- el papel de traductor de una serie de textos que configuraban una publicación de ellos, en castellano, llamada *Alemania Libre*. Traduje para esta editorial la obra de Paul Merker, *La caída de la República Alemana*, que es el testimonio de un líder sindical muy al tanto de todo lo que allí había ocurrido. [111]

G. P. Usted fundó, con José Ramón Arana, la revista *Las Españas*. ¿Qué significó esta revista en el ambiente intelectual de entonces y cuál fue su participación en ella?

M. A. España Peregrina había dejado de salir. *Romance*, dirigida por un refugiado, Juan Rejano, no era una revista del exilio. De *Litoral* salieron tres o cuatro números, y desapareció. Entonces, José Ramón Arana y yo comentábamos a propósito de esto que era inconcebible que una emigración, que un exilio tan básicamente cultural y literario como el nuestro, no tuviera ningún portavoz. Entonces nos lanzamos a la arena. El título de la revista lo di yo. La vertebración editorial corrió a cargo de Arana, mientras que el problema de relación me tocó en parte a mí, pidiendo colaboraciones, etc. Aquí en Madrid se puede consultar la colección completa de *Las Españas*, en la colección que Anselmo Carretero donó a la fundación Pablo Iglesias.

G. P. ¿Qué papel han representado los exiliados en la historia de la España contemporánea, y, concretamente, en el período transicional de la dictadura a la democracia?

M. A. Si a partir de los sesenta hubiéramos venido más, ello hubiera preparado pacíficamente -no con semiclandestinidad, simplemente con informar, con vivir, con

relacionarse- un ambiente para el cambio democrático en España. A mí me criticaron que volviera. Yo respeto los sentimientos e intereses de los exiliados que tienen allí familia, yo también la tengo, pero me desgajé. Cada uno reacciona a su manera. Todo es legítimo.

G. P. ¿Cómo influyó en su obra el ambiente latinoamericano, y, en particular, el mexicano?

M. A. Cuando yo llegué a México, tenía 27 años, había pasado por la experiencia de la Dictadura de Primo de Rivera, de la República, de la Guerra Civil, del campo de concentración, etc. Todo esto me forjó una personalidad. Luego me he dado cuenta que, a pesar de todo, yo he sido permeable a lo mexicano, más bien en lo temático y en la inflexión y en la reunión que se da en mí de lo barroco mexicano y lo barroco andaluz.

G. P. Desde su primera novela, Partiendo de la angustia, hasta los cuentos de Secretos augurios, el lector asiste a un proceso de barroquización en el lenguaje. ¿A qué obedece - dentro de moldes tradicionales- esta progresiva barroquización de su escritura? [112]

M. A. Si en el exilio había que hacer un esfuerzo, aquí había que hacerlo mayor, porque el lenguaje en España se ha empobrecido de tal suerte (de tal desgracia, mejor dicho) que si usted tiene un léxico abundante, flexible y variado, parece como si estuviera cometiendo un pecado. Esto, a la larga, por mucha Academia de la Lengua que sea, si no está en el ambiente, si la gente no dialoga, termina por ocurrir... Para nosotros, los exiliados, la cultura, la ideología y el lenguaje formaron nuestra patria y nos permitieron, creo yo, redescubrir América. Nuestro mestizaje es de tipo espiritual. Yo he llegado a decir (y perdone usted que me cite) que nosotros, los exiliados españoles, somos los primeros hispanoamericanos de la historia; no por la sangre, sino por razones más profundas.

G. P. ¿Respondía esa identificación con el lenguaje a la angustia del escritor que teme perder su lengua?

M. A. Sí, podríamos entender al mexicano, al latinoamericano, pero al expresarnos nosotros es evidente que si no teníamos el lenguaje originario y expresado con libertad (y esto es muy importante), entonces nosotros, al hacer eso, estábamos cumpliendo un deber hacia nuestros compatriotas. Había un poco de espíritu mesiánico en ello. Usted habrá visto lo castizamente que escriben Arana, Barca, Serrano Poncela...

G. P. Sin embargo, en Serrano Poncela sí hay una verdadera temática latinoamericana, inexistente en usted.

M. A. Sí, es cierto, pero ahí está su última novela, La Viña de Nabot, que es una novela ambiciosa sobre la Guerra Civil. Esta novela le interesaba mucho. Yo sé (me lo dijo su viuda) que la trabajó durante muchos años. La rehízo varias veces.

G. P. Después de haber luchado denodadamente en el exilio durante largos años, regresa usted a España en 1967, en plena dictadura franquista. ¿Por qué el retorno?

M. A. El retorno es comprensible. Yo quería por mi temática misma, por mis motivaciones, volver a España. Me di cuenta de que pasaba el tiempo y de que habían surgido en España nuevas generaciones moldeadas evidentemente por el franquismo -hasta la de oposición- y que eso no se podía conocer por referencias sino por experiencias propias. También me di cuenta de que lo que yo pudiera hacer como escritor -en mayor o menor medida- tenía que hacerlo desde aquí. Así que me vine de México -como un novillero- a trabajar en la empresa [113] privada (Alianza Editorial), donde hice el mismo trabajo que antes había hecho en el Fondo de Cultura Económica.

G. P. Algunos escritores exiliados murieron en el exilio, sin haber regresado a España; otros volvieron por los años sesenta, pero no se quedaron; y otros, como usted mismo, decidieron regresar definitivamente. El exilio comienza en 1939, pero ¿cuándo acaba? ¿No permanecen exiliados para siempre aquellos que sufrieron el destierro?

M. A. En parte sí; en parte, nunca se readapta del todo al nuevo medio, que es el viejo medio. Hay todavía ciertas cosas del español popular que todavía quedan con los que conectan y que si no existieran, habría que inventarlas, porque desgraciadamente, éste es un pueblo que hay que inventarlo. Creo que en ese sentido -en realidad mitificador, si usted quiere- los escritores tenemos un papel siendo fieles a una dignidad literaria. Usted habrá visto que en mi obra hay pocos aspectos lúdicos. Incluso a mí me da miedo a veces y me abstengo en la conversación, en la vida particular, de expresar cómo yo veo a la gente, caricaturalmente, satíricamente, porque podría ser muy injusto y muy agresivo; entonces me contengo y procuro ver el otro lado.

G. P. Pero en sus novelas y cuentos hay personajes muy caricaturizados. Esos rasgos de raíz esperpéntica se dan ya en *Cristal herido*.

M. A. Bueno, en *Cristal herido* sí; pero en cambio, en las otras novelas es como si esos rasgos que usted señala se hubieran remansado.

G. P. Usted ha cultivado la novela, el cuento, la poesía, el teatro, el ensayo. ¿Con cuál de estos géneros se identifica más y por qué?

M. A. Pues depende del tema y del momento. Por ejemplo, en México, mi tendencia era fundamentalmente narrativa, de narración larga. En España me inclino más al estudio ensayístico, al relato breve y a la poesía.

G. P. Parece que siente usted especial predilección por el cuento, género que ha cultivado con obstinado y meritorio esfuerzo desde las narraciones de *Partiendo de la angustia* hasta estos últimos de *Secretos augurios*. ¿Cuáles son sus aspiraciones, como narrador, en el género cuento?

M. A. En el relato breve, la narración corta, el cuento -como usted quiera llamarle- yo aspiro (aunque esto a veces barroquiza mi estilo) a llegar más al fondo de las cosas y de los seres. Es decir, hay un problema de la contingencia y de la permanencia. Yo intento ver a través de las personas. No he renunciado ni mucho menos a interpretar literariamente [114]

la realidad española, pero me importa mucho más ahora reducir a su dimensión humana la gente, los conflictos y el ambiente.

G. P. ¿Este pertinaz buceo en las cosas y en los seres, con la barroquización que usted mismo señala, no conduce inevitablemente, por su dificultad y complejidad, a una literatura minoritaria?

M. A. Prefiero ser un escritor minoritario (lo cual no quiere decir críptico -si alguna vez lo soy, que me perdonen). Sé que eso es difícil de conseguir, pero no estoy dispuesto a hacer ningún tipo de concesión.

G. P. Pero algunos de sus cuentos resultan herméticos por ese mismo afán de penetración en la realidad...

M. A. Sí, yo sé que es necesaria a veces una relectura, y que la relectura no defraude ni canse es una prueba de fuego. Mis cuentos son argumentos, mezcla de realidad y de sueño muy interpenetrados.

G. P. Volviendo al tema de los géneros literarios, ¿qué diferencias existen entre la novela y el cuento?

M. A. Nadie puede definirlo. En realidad es, en parte, un problema de extensión, y yo creo que también es un problema de intensidad. Es decir, que la novela permite otro aire, otro desarrollo. En cambio, en el cuento hay que condensarlo todo, aunque sea un cuento largo. Ese cuento mío, «Hermano de José», podría haber sido una novela a desarrollar, pero de haberlo hecho, hubiera perdido, creo yo, lo que tiene de misterio y de intensidad. Es decir que el cuento va mucho más hacia el misterio (tal vez sea ésta una definición nueva). Hay distintos caminos para llegar al misterio. El móvil es una incógnita que hay que despejar.

G. P. Su libro, *La sombra del madero* puede considerarse novela corta o «novella». ¿Cuáles son las diferencias entre novela corta y cuento, ya que usted ha cultivado ambos géneros?

M. A. En realidad, la novela corta es una intensidad parcelada. La novela como tal es todo un tiempo. En cambio, lo otro es un tempo. Estos son intentos de explicación. No pretende ser nada inamovible.

G. P. ¿Qué elementos deben darse para que se produzca un buen cuento?

M. A. El cuento debe tener -y en esto se parece mucho a la poesía- como la ráfaga impulsora de un tema, de una gente, de un ambiente. Si se logran combinar estos tres elementos, puede haber un buen cuento. A veces, uno tiene que recurrir a expresiones un poco de tipo inefable, pero no hay otras. Hay un cuento en *Los lugares vacíos* que se llama «Al [115] cruzar mi frontera». Este relato responde, pasado algún tiempo, a una experiencia propia. A mí me operaron de urgencia de una úlcera de estómago perforada, y cuando me llevaban en camilla por el largo pasillo, llegó un momento en que no supe cuál era la raya

divisoria entre la vida y la muerte. Todo eso lo intenté reflejar en ese cuento. Es decir, aquello fue un momento, una ráfaga de sensaciones, que después, al recordarlas, forman el cuento.

G. P. ¿No cree usted que, a pesar de que el cuento haya sido siempre la Cenicienta de la Literatura Española, hoy en día se escriben muchos cuentos y parece que el género está en auge?

M. A. Sí, yo creo que el cuento está rebrotando. Es absurdo que en nuestra época, con el poco tiempo que tenemos, no se dedique más importancia a la lectura de cuentos. Y es que nuestro público está mal acostumbrado. Son incapaces de leer un cuento y después cerrar el libro y quedarse con eso. Si cada cuento fuera un libro pequeño, creo que sería distinto. Usted sabe muy bien que de un cuento a otro las atmósferas son muy distintas. Por eso, yo suelo agruparlos, porque hay un cierto clima común en todos ellos de tipo temático; por ejemplo, en Los lugares vacíos, que son recuerdos y peripecias de la guerra, «Entre dos riberas» es la experiencia entre España y México; «De la vega y del pueblo» son recuerdos de infancia; el «Acordeón matritense» recoge mis impresiones al volver a España. Esto último está escrito enteramente aquí. Esto pienso completarlo con «Tamboril serrano», si alguna vez se hace una edición de mis cuentos completos.

G. P. Volvamos a su novelística. ¿Cuál es el medio social en el que se desenvuelven los personajes de Cristal herido?

M. A. Cristal herido es un nivel de clase media modesta que no ha conocido las rudezas de una vida inhóspita, ni tampoco ciertas comodidades, ni ciertos confort.

G. P. Ya en esta novela hay descripciones de un alto valor y sentido poéticos que continuarán en su trilogía Vísperas. ¿Es esta tendencia lírica frecuente en su narrativa?

M. A. Evidentemente. Hay que recordar lo que dicen los alemanes. Para ellos la escritura es «dictum», y todo el que escribe es un poeta. En realidad lo que usted me acaba de señalar acusa mi tendencia más que lírica, poemática, que se manifiesta en la evocación de esos años de la República, que se manifiesta también en la trilogía Vísperas, en Historias de una historia, y también en los volúmenes de cuentos: Secretos augurios, [116] La franja luminosa, Los lugares vacíos y en todos los que publiqué sueltos. El mismo título de Cristal herido es, más que novelesco, poético; podría ser el título de un poema.

G. P. Marra-López y Rafael Conte, entre otros críticos, señalan el carácter galdosiano de su escritura.

M. A. Yo creo que en cierta manera la trilogía Vísperas y Cristal herido sí podrían emparentarse parcialmente con Galdós, por quien tengo una admiración ilimitada. Pero me parece que Galdós tiene más capacidad fabuladora que yo, pero menos voluntad de estilo.

G. P. Sin embargo, Galdós estuvo siempre preocupado por la renovación de sus recursos técnicos y por la búsqueda de otras formas literarias...

M. A. Sí, eso en cuanto a problemas técnicos, pero yo me refiero a la prosa propiamente dicha. En general, Galdós es un gigante -eso no se puede negar- y cada día lo será más. Sin embargo, Galdós produjo demasiado. Es un poco el caso de Sender.

G. P. Entonces, es de esperar que ambos escritores, dada su amplia producción, tengan novelas flojas, muy irregulares.

M. A. Sí. De Sender se salvan siete u ocho novelas. En Galdós se salvan doce o catorce. Lo mismo ocurre con Baroja. En resumen, mi admiración por Galdós y mi compenetración con el dolorido sentir españolista de Galdós me pueden colocar en esa línea de clasificación.

G. P. ¿También con Clarín?

M. A. Mucho menos. Clarín me parece fundamentalmente -con unas portentosas dotes narrativas- un escritor primordialmente ácido. Esto no se encuentra en Galdós.

G. P. Cristal herido se desarrolla en Madrid durante la II República. ¿Qué diferencias existen entre aquel Madrid y el que encontró usted a la vuelta de su exilio mexicano?

M. A. En Cristal herido el escenario principal es Chamberí, donde hoy vemos esos edificios que se han hecho sin color ni sabor, que tienen aspecto de colmenar, de prisión. Pero todavía se conservan muchas cosas que guardan el carácter castizo. Pero el Madrid en que yo me desenvolvía ha sido modificado en parte; es otro Madrid. Esto, al principio de estar aquí, significó algo traumático. Pero que conste que no soy un nostálgico empedernido, pero la mitificación, la falta de gusto, la falta de realidad española del franquismo ha sido pavorosa. Ha habido una imitación de todo. [117]

G. P. ¿La realidad de la vida española vista por Valle-Inclán?

M. A. A mí me parece -con todo respeto hacia don Ramón, y esto lo ha visto algún crítico gallego- que yo tengo bastante afinidad con él, afinidad admirativa, lo cual no significa una actitud mimética. Valle-Inclán se caracteriza por la desmesura artística y por la visión de espejo deformado. Quizá se pueda ver un poco el parentesco en mi pequeña obra teatral, Aquel visitante. Aquí son tan importantes los diálogos como las acotaciones. Yo puse especial empeño en que, aunque sólo fueran para que lo leyesen los actores, caso de representarse, tuvieran la misma dignidad literaria que los diálogos.

G. P. En Cristal herido, en Vísperas y en otras obras suyas son frecuentes las secciones de tipo epistolar, género por el cual parece usted tener especial simpatía. Pienso ahora en su libro, Cartas son cartas, selección de su correspondencia que gira en torno al «problema» España.

M. A. No debe extrañarle a usted porque en mí lo epistolar es literario. En la novela, lo epistolar es una necesidad porque rompe la linealidad de la acción. Lo mismo que en cierta manera, determinados soportes poéticos -por ejemplo, en Historias de una historia- son

también como una especie de descanso, de remanso del relato. Es como una preparación anímica para lo siguiente; lo que en música es una Coda.

G. P. Hay numerosas alusiones al Quijote en su obra, pero lo que más le acerca a Cervantes, creo yo, es esa ironía suya que no suele llegar al sarcasmo.

M. A. Yo siempre he tenido una vinculación espiritual muy grande con Cervantes. Lo que sí ha influido en mí -pues estamos hechos de influencias más o menos cribadas- es la obra de Gabriel Miró. Yo creo que el díptico de Nuestro Padre San Daniel y El obispo leproso es una de las obras fundamentales de nuestra literatura. Una de las primeras cosas que yo escribí cuando tenía quince o dieciséis años fue un homenaje a Gabriel Miró. También he leído mucho a Azorín, y en una época muy formativa, y sin embargo, no creo que Azorín me haya influido nada.

G. P. Lo de Gabriel Miró tendría que pensarlo detenidamente; pero desde luego, yo no veo en su obra influencia de Azorín, cuya escritura estetizante, me parece, dista mucho de su estilo.

M. A. El culto a la forma de Azorín no tiene nada que ver con mis preocupaciones estilísticas. [118]

G. P. Partiendo de la angustia y Cristal herido son novelas que, por su temática, bien podrían pertenecer a la literatura existencialista, ¿no cree usted?

M. A. Eso está muy bien visto. Antes de Sartre, Partiendo de la angustia (título existencialista) presenta ya un ambiente de tipo existencialista. Sí, esa novela refleja mucho esa sensibilidad.

G. P. El ciclo «Lares y penares» contiene varias novelas. ¿Por qué ese título?

M. A. El título es una aleación de lo hogareño -de la intrahistoria, que diría Unamuno- y el penar, que es una palabra andaluza tan expresiva, que no se dice de la misma manera en Andalucía que en el resto de España. En realidad, penar es un poco cante jondo. A mí me parece que esto compendiaba la aspiración -no sé si lograda- del ciclo, en el cual faltan todavía dos o tres novelas: Cita de fantasmas, Una indagación de la voz y de la sangre y Mágica fecha.

G. P. Vísperas es el análisis de la sociedad española del 36. ¿Qué se propuso con esta trilogía?

M. A. Mi propósito era una reconstrucción sectorial a base de evocaciones, porque yo no podía comprobar ningún dato in situ. Hice una reconstrucción sectorial de lo que yo sabía por propia experiencia y directas referencias que habían sido los prolegómenos de la República.

G. P. ¿Serían pues el campo, la mina y el puerto los ámbitos determinantes de Llanura, El vencido, El destino de Lázaro, respectivamente?

M. A. Bueno, en Llanura, presento un problema manido: el caciquismo, pero eso es una realidad que en España sobrenada a cada momento. El vencido -aleación de La Carolina y Linares, cuna minera- quiere ser lo que caracteriza al movimiento obrero español, en relación con otros movimientos obreros europeos. Estos tienen una gran fundamentación teórica. El movimiento obrero español ha sido siempre de fuerte raigambre eticista. El destino de Lázaro refleja, en parte, una raza que ha desaparecido y a la cual yo quise rendir tributo en contraste con lo que ya tenía de usurpación y de engaño la Guerra de Marruecos. Naturalmente que si una novela se plantea sólo en esos términos, pues no sirve. Uno empieza con una idea y luego se va adentrando en el relato.

G. P. Sanz Villanueva califica a Llanura de drama rural. Es fácil pensar en García Lorca, en sus dramas rurales, ¿no?

M. A. Me une a Lorca lo trágico y me separa lo lúdico. Pero yo creo que no hay mucha similitud entre Vísperas y la obra de Lorca. [119]

G. P. Rafael Conte habla de «realismo simbólico», en su prólogo a Vísperas.

M. A. El realismo de Vísperas tiene mucho de legendario y de poético. Hay en Vísperas personas que se corresponden con gente que yo he conocido. En cambio, hay otros tipos inventados, pero que tienen base con figuras conocidas.

G. P. Marra-López piensa que de lo único que se resiente esta novela (Llanura) es de cierto barroquismo estilístico. Sin embargo, no creo que este barroquismo formal se dé de forma determinante en Llanura.

M. A. A mí no me parece tampoco. El barroquismo estilístico está más acusado en Historias de una historia y en los cuentos.

G. P. Hay, en la creación de sus personajes, un constante bucear -dostoyevskiano- en sus psicologías, en sus conciencias atormentadas (Miguel, el Mellao, el pollo Castuera)...

M. A. Efectivamente, hay un intento de penetración de psicologías que aparentemente no son atormentadas, pero creo yo que sí lo son. Yo no juego con mis personajes. Yo procuro convivir con ellos. Hay un proceso de compenetración. A mí me cuesta mucho escribir, y no solamente en estilo, sino en esfuerzo psíquico. [120]

- II -

(Respuestas de Manuel Andújar a un cuestionario que le enviamos)

G. P. En 1966 se publica en Madrid su novela corta, La sombra del madero, en la que se arremete contra todo lo que hay de injusticia, crueldad y reaccionarismo en el señoritismo andaluz (me refiero concretamente a los pasajes que se refieren a la «Cofradía

de los vándalos» [pp. 80-81]). ¿Fueron esos sus propósitos al escribir el relato? ¿Cómo considera usted esta novela dentro de su producción narrativa?

M. A. Evidentemente, los trazos que asigné a una cofradía de peyorativos señoritos andaluces figuran entre los más acusados -enconados- de *La sombra del madero*, pero creo que sólo constituyen un trasfondo -pertinaz- de la desventura y escarnio de Antonio, el protagonista. La novela se situaría en equidistancia de *Llanura* y *El vencido*, como un paréntesis o puente. Antonio estaba destinado a cumplir un sino trágico, personal, a «realizarse» en él. ¿Se verificó, en lo terminalmente literario, mi propósito?

G. P. Como años después en la novela de Juan Marsé, *Si te dicen que caí*, en *La sombra del madero* se desenmascaran las intrigas de ciertos sectores de la sociedad española y los medios con los que estos sectores manipulan a las otras clases socialmente «inferiores». ¿Cree usted válida la comparación?

M. A. Usted lo ha indicado: *La sombra del madero* y su contenido social son anteriores, en el tiempo o en el «tempo», a *Si te dicen que caí*, de Juan Marsé. Distintas de fondo y forma las épocas -vísperas y postguerra civil-, diferentes los encuadres de mi relato condensado y de una narración extensa. También varían los móviles, alcanzados, de insistencia. La validez compartida radica en la repulsa, únicamente a dos sociedades desvirtuadas en su mentalidad, métodos y fines. [121]

G. P. El relato está salpicado de elementos, que podríamos llamar «picarescos». Antonio, el protagonista, cuenta su vida a la manera de un pícaro: ¿Qué opina de ese posible parentesco con la novela picaresca española?

M. A. Suerte grande la nuestra al heredar la rica tradición de la novela picaresca, que refleja una constante de los diversos trances históricos de España, en un Imperio corroído por la decadencia, incluso nutre el grave yerro del tremendismo a ultranza, especulativo. En mi obra *Cita de fantasmas*, ahora empantanada por deterioros editoriales, el héroe o antihéroe es un pícaro más, a la postre, auténticamente converso a un ideal.

G. P. Aunque la utilización de un léxico artesanal se encuentra también en muchas de sus novelas y relatos, éste parece acentuarse en *La sombra del madero*. ¿A qué se debe esto?

M. A. Quizá responda a los componentes de «oficio» que caracterizan a Antonio, que lo configuran. Cada obra, según lo entendía (pretérito imperfecto) acentúa o palia esa tónica. A veces, atmósfera y argumento arrastran al autor.

G. P. Sus primeras narraciones breves aparecieron en el volumen de *Partiendo de la angustia* (1944), pero tal vez con la excepción de «Retamas para el fuego», son todavía tanteos, si bien su talante de narrador nato vibra ya en ellas. El primer libro de relatos de que nos ocuparemos es *Los lugares vacíos* (1971), aparecido en Madrid, contiene cuentos escritos en el exilio y otros en España. De épocas, pues, diferentes, estos cuentos tratan también de temas diversos, aunque estén agrupados en núcleos temáticos parecidos. ¿Qué

logros y qué limitaciones encuentra usted en ese segundo libro de cuentos, juzgado ahora desde una perspectiva diferente?

M. A. Ahí los agrupamientos temáticos son a mi entender, hoy, absolutamente necesarios. En ellos cabría insertar los cuentos que publiqué después. Ocurre que apuntan a direcciones tipificadoras, como un cruce de caminos. Hubiera podido seguir en la línea meramente realista o inclinarme por la evocación. O hacer que prevaleciera la facultad imaginativa o continuar la exploración de ciertos signos, indelebles, de la guerra civil. Creo que esas líneas conjuntadoras, no irreconciliables, persisten en *La franja luminosa* y en *Secretos augurios*.

G. P. En «Guillermo, el de Caspe» asistimos, dentro de una temática fuertemente social, a la creación de un mundo mágico y trascendental. [122] ¿Se podría hablar de «realismo mágico» (término tan manido en los juicios sobre la narrativa hispanoamericana de los últimos años).

M. A. Es la predisposición sensitiva de «Guillermo, el de Caspe» y el clima alucinado de la guerra (en la que el tiempo y las relaciones humanas cobran una intensidad excepcional) lo que determina que usted apunte la posible afinidad con el «realismo mágico». Es una concordancia marginal. Ya en la literatura española contemporánea se hallan rasgos similares. Pienso en algunos pasajes senderianos de *Mister Witt* en el Cantón, que el escritor aragonés refrendó íntegramente en *Epitalamio del prieto Trinidad*. Antes de 1936 Cenit editó en España *Don Goyo*, de mi gran amigo y colega, Demetrio Aguilera-Malta, que falleció hace poco más de un año. Los ambientes de extraordinaria influencia, cicateramente reconocida, de Juan Rulfo, ¿dónde comienzan, qué condiciones de simbiosis enfrentan?

G. P. En el cuento «Un abril, aquella primavera», el sexo se presenta como terrible arma de sumisión. ¿Qué aspectos de la sexualidad humana le interesa resaltar en ésta y otras narraciones (por ejemplo, en «La fina hebra pajiza», del mismo volumen)?

M. A. A pesar de que «Un abril, aquella primavera» se ajuste al hilo conductor del sexo -como arma de sumisión y causa de obsesión, por inhibiciones-, lo indicativo, estimo, son los remordimientos que, por sus culpas durante la guerra civil, subyacen en la conciencia del sacerdote don Ciriaco. Un párrafo lo señala, el final de la página 148 y que concluye al principio de la siguiente. Es probable que los aspectos de la sexualidad que pretendí «centrar» en ese relato y en «La fina hebra pajiza», procedan de la soledad irreductible y a ella conduzcan. El clérigo lo extiende oblicuamente por toda su vida de relación. En *Merceditas* es más patético: su amor entraña ilusión y maternidad, frustradas.

G. P. Me parece que la atormentada sombra de Franz Kafka aletea por el relato «Yacentes». ¿Ha influido Kafka en su obra?

M. A. Sólo en la medida de pulsación de una época, solapadamente demencial y laberíntica, habrá influido Franz Kafka en mi obra y en las de otros muchos. Mi lectura de sus libros, en continuidad, es posterior a la data -1967- de «Yacentes». Ese par de páginas componen un simbolismo, un pequeño código de claves y alusiones. Se me antoja más

emparentado como Kafka el relato «Hombre de iniciales», de La franja luminosa, en algún tramo.

G. P. «Milagro del Sotero» es un homenaje a la libertad del hombre frente a una sociedad mecanicista y deshumanizada, que a la postre acaba [123] destruyéndolo. ¿Qué futuro puede existir para la literatura en un mundo que, cada vez más, rechaza la letra impresa, para abandonarse a los encantos de la imagen, fuente de los nuevos medios de comunicación?

M. A. Coincido con usted. «Milagro del Sotero» reivindica la libertad y la personalidad, sagradas, del hombre, su anhelo de opciones. En cuanto al porvenir de la literatura en un mundo señoreado y subyugado por la imagen, confío en que el hondo designio de expresión, no sólo mantenga sus fueros, sino que los amplíe e interiorice. El ciudadano medio, promediado, de nuestra era, cuando lo sacien de sensaciones prefabricadas, recurrirá -tabla de salvación- al diálogo que le propone un prójimo cómodo, por interpretable, el autor, que convierte la ficción en una realidad superior. Apreciará usted que, a despecho de mis desolaciones, soy un optimista contumaz...

G. P. Aunque esté usted alejado del surrealismo y de sus técnicas y recursos (y también de sus trucos, por ventura), en el cuento «De recién casados» existe una cierta tendencia a lo surreal, motivada, creo yo, por la audacia de los elementos metafóricos, ¿no?

M. A. Plantea usted una cuestión de mucha enjundia con «Recién casados». El surrealismo, y este relato lo trasunta en la forma, en los hondones oníricos, es una de las raíces del arte y la literatura españolas (las afluyentes consistirían en la mediterraneidad, el módulo eticista, la fantasía melancólica de los trasplantados celtas, etc.): por la sencilla razón de que nuestra pauta, a través de los siglos, se integra con las facetas del realismo. Quise poner en ese relato, además de los ingredientes metafóricos que usted ha captado, un cierto humor saineteril, modernizado.

G. P. En «La mujer de Fabián» asistimos al proceso psicológico del retorno del exiliado, descrito con una prosa neobarroca, cuajada de neologismos y arcaísmos (una prosa poética sui generis donde se mezclan y confunden realidad y ensueño). Me parece evidente (en éste y en otros relatos suyos) su interés por lo escatológico, por la naturaleza animal del hombre, lo que me recuerda el relato de otro exiliado, «La cabeza del cordero», de Francisco Ayala. ¿A qué obedece este interés en resaltar los aspectos más animales del hombre?

M. A. De acuerdo con la parte primera -injerto de la realidad en el sueño y viceversa- de su opinión sobre «La mujer de Fabián». Fabián -subrayo- es un producto de los aupados tecnócratas del régimen franquista. De ahí que el exiliado llegue a radiografiarlo, moralmente, por un juego de luz vespéral. Pero disiento, y a la generalidad de mis [124] narraciones me remito, del criterio o impresión de que concedo demasiada importancia a los aspectos más animales del hombre. Apelo a mis argumentos y personajes, que albergan en dinámica pugna lo visceral y lo espiritual. Admiro «La cabeza del cordero», de Francisco Ayala, pero «La mujer de Fabián» se sitúa en dimensión peculiar y en el Madrid

del «desarrollo opusdeístico». En el relato se acomodan distintivas incursiones líricas (pp. 76 y 90).

G. P. ¿Es el cuento «Al cruzar mi frontera» una meditación sobre la muerte?

M. A. «Al cruzar mi frontera» aspira a comunicar una indeleble experiencia personal, la especial sabiduría que confiere esa raya divisoria, la que roza la muerte desde la vida. La muerte, ahí, no es una obsesión, se convierte en coprotagonista del existir extremo, en álgida crisis.

G. P. En 1971 aparece otro libro de relatos, La franja luminosa, que contiene «Calleja de las ánimas», «Acércate sombra», «Hombre de iniciales» y «La franja luminosa». Este último -que encabeza y da título al libro- ahonda en el misterio que toda creación artística conlleva, desde su concepción hasta su alumbramiento, tras los penosos prolegómenos de su gestación. ¿Cómo se conjugan en estos relatos lo simbólico, lo poético y lo mágico? ¿No podría considerarse el cuento «Acércate sombra» (el título mismo es esencialmente poético) como un poema?

M. A. No suelo basarme en una «premisa» o receta de tratamiento. Al exponer y desenlazar el conflicto, uno está al servicio de sus postulados mágicos y simbólicos. Le asiste entera razón al juzgar «Acércate sombra» como un poema narrado. Ni yo mismo había reparado en ello. Ahora sí advierto, además, una connotación sesgadamente incestuosa.

G. P. Si La franja luminosa es un libro de transición, inicial asomo a un nuevo mundo donde la realidad, el sueño y la memoria de los seres se confunden, Secretos augurios (Madrid, 1980) significa la afirmación de una realidad pesadillesca y alucinante, donde lo maravilloso toma carta de cotidianidad y lo cotidiano -incluso vulgar- se transforma en magia. ¿Son válidas estas observaciones mías?

M. A. Secretos augurios significa en mí una transición de sensibilidad y de escritura; una manera, quizá atormentada, de sondear la realidad dentro del compartido avatar de España en tal sazón, de comprobar -así lo ha captado usted- que lo cotidiano y hasta lo vulgar son, en su médula, [125] noble materia artística, al igual que todo lo humano, irrepetible por ende.

G. P. Hablemos de algunos de los relatos que integran el volumen Secretos augurios. En «La otra, desde el más allá», texto fundamentalmente poético, destacan los espléndidos monólogos interiores del protagonista, obsesionado por la muerte. ¿Existe en Manuel Andújar esa fascinación por la muerte?

M. A. Es la nuestra una sociedad desquiciada. «La otra, desde el más allá» lo traduce, institucionalizado «provoca» la locura -larvada o declarada- y, acompasadamente, los rumores y destellos de la muerte. Ningún escritor literariamente auténtico deja de bordear el abismo, de aprehender su ronda de tinieblas y de sorprender su acecho. Simultáneamente captaría con mayor ahínco los zigzagueos del amor, de los amores.

G. P. En «Arturo, el innovador» se fustiga la retórica huera de los nuevos ejecutivos en la sociedad de consumo, con un léxico caricaturizante que impregna de fina ironía todo el relato. En Secretos augurios se descubre al lector (como hiciera Quevedo en sus Sueños) el cáncer de hipocresía que corroe a la sociedad de nuestro tiempo ¿Fue su propósito, al escribir estos relatos, denunciar los vicios y lacras que aquejan a nuestra sociedad?

M. A. «Arturo, el innovador» es un ejecutivo, humanamente frustrado, de la era consumista. Un tímido que sueña con audacias y rápidos ascensos. Lo común de Secretos augurios consiste en el desenmascaramiento de una comunidad falseada, falsaria, pero del estilo que, dada su naturaleza, le corresponde, y que es de índole empobrecedora. Al intento de evidenciarlo se une indisolublemente el afán artístico. Inseparables ética y estética. Una sola decantación me hubiera llevado al didactismo.

G. P. La soledad del escritor en su titánica lucha por crear y dar vida a sus personajes es el tema del sugestivo «Título, a vuestro parecer». Aunque peque de unamuniano: ¿soledad de Manuel Andújar en un mundo desesperanzado, indiferente y brutal?

M. A. La soledad de Manuel Andújar -y la de sus colegas, semejantes, que no escasean tanto- es un derecho y un deber, lo que no excluye el ansia de comunicación: la dotan de mayor autenticidad.

G. P. «Durante una eternidad» es una historia de atmósfera onettiana. ¿Se siente usted marginado de la sociedad en que le ha tocado vivir? [126]

M. A. No me considero marginado de la sociedad en que me toca vivir. Resulta una cualidad inmanente que el escritor -artista, moralista de múltiples maneras- «sienta» críticamente su entorno. De manera adicional, el relator, ahí, no cabe identificarlo conmigo, a pesar de que hable en primera persona. Estoy de acuerdo con él en la angustiada preocupación por las proliferadas, cínicas o sutiles formas que reviste en nuestro mundo la explotación del ser humano. Si, por ejemplo, examinamos con rigor el papel vampírico que en los ánimos indefensos ejercen los todopoderosos medios de comunicación masiva...

G. P. En el relato «El viudo alegre» la religión católica se presenta como arma manipuladora del individuo. Usted es un escritor con un profundo sentido ético; ¿qué lugar ocupa Dios en esa ética?

M. A. La que se deriva para usted, con aguda aprehensión, de «El viudo alegre» es la pregunta más grave de las que formula. ¿Qué lugar ocupa Dios en «mi» particular ética, es decir, qué representa en mi vida y escritura? No profeso ninguna religión, no me «abriga» o «arropa» credo alguno. Duermo y sueño y trabajo sin almohada que la fe rellene con su repertorio de plumas. Para mí, que no he sido ungido por la revelación de la Gracia, Dios es, muy en abstracto, sin máscara ni talla, la única hipótesis de plausible trascendencia, el misterio que en cada contingencia importante atisbamos, si acaso.

G. P. De forma semejante al relato de Cortázar, «Las babas del diablo», el narrador de «Pequeñas escenas para breves misterios» se plantea el problema de la selección del punto de vista. ¿Cuál es la dificultad mayor con la que debe lidiar al contar una historia?

M. A. El narrador, el testigo de cuatro vidas cruzadas (porque el economista entrometido se limita a cumplir su función de cortesano remedo) es el punto de vista, de referencia, que elegí. Algo presencia, no poco le es negado y ahí entronca la autoría. Al contar una historia, mi mayor dificultad consiste en que no se me escape del designio original y propenda a desmesurarse, a novelizarse.

G. P. En el relato «Descifrados fueron los arcanos» la prosa se alambica, adquiere mayor densidad, ocultándose y reapareciendo guadiánicamente, en una andadura larga, llena de meandros subordinados que rozan el estatismo. ¿Escritura polisémica?

M. A. En este relato el «proceso de gestación» es, combinadamente, corporal y espiritual. Así lo concebí. Su carácter, a más de polisémico organismo -lo verbal, sólo instrumento- ha de moldear evocación y [127] premonición. Uno de los relatos en que más he ambicionado adentrarme en un ambiente biopsicológico. Dejar varios cabos sueltos -y el estilo se encarna, «merodea»- era la única solución a que pude recurrir.

G. P. En «Cuatro versiones del señor Eulogio y su rutina» se condenan las intrigas deshumanizantes de las multinacionales, el culto desmedido e idolátrico a la tecnología y los peligros de un consumismo atroz y desbordado. En muchos textos de los escritores del llamado Nuevo Teatro español -Ruibal, Martínez Mediero, Romero Esteo, Luis Riaza, Francisco Nieva, Luis Matilla y otros- se denuncian también esas taras de la sociedad moderna, vicios de carácter universal, alienantes y solapados destructores de la libertad del individuo. ¿Cabe la comparación?

M. A. La mera relación entre el nuevo teatro y mi escritura proviene, quizá, de la temática circundante, que usted subraya, de nuestro tiempo consumista, cancerígeno. Nada más. Porque «Cuatro versiones del señor Eulogio y su rutina» es, en cierto modo, un cuadro de las costumbres y de las querencias en trance inexorable de fenecer. Mi «señor Eulogio» representa la vegetativa pasión de lo que, nos agrade o no, ha de periclitarse.

G. P. Si Marcel Proust dio marcha atrás en el tiempo, en búsqueda de un pasado real, en «Baltasar y su problema» usted parece proponerle al lector una vuelta al pasado, pero a un pasado onírico, surreal. ¿Se podría hablar, en este sentido, de los sueños perdidos de Manuel Andújar?

M. A. Cabe hablar de la recuperación del sueño pleno, del ensueño, al tratar de «Baltasar y su problema». Antes de ese avatar, Baltasar era un técnico vacío de intimidad, un semihombre.

G. P. En «El juego de las predilecciones» se menciona a los exiliados que no regresaron. Francisco Ayala ha negado, en varias ocasiones la existencia de una literatura del exilio, aduciendo que éste fue un fenómeno extraliterario. ¿Qué opina usted de esta afirmación de Ayala, él mismo escritor exiliado?

M. A. Independientemente de la especial admiración literaria que Francisco Ayala merece y de la cimentada amistad que nos une, he de matizar mi concepción de exilio y de literatura. En ello influye mi adscripción generacional. Sólo escauceos periodísticos precedentes, los míos, que lindaron siempre con lo cultural: mi escritura comienza y se desarrolla en el transtierro, consagrada a los temas sociales, históricos y humanos, [128] que determinaron esa situación. La diferencia de calificación y veteranía -Rosa Chacel, Sender, Ayala- ha de entenderse desde su óptica de autores ya acreditados y en ejercicio al estallar la guerra civil, que continúan la tarea emprendida «fuera» de España. En todo caso, realizan su principal obra literaria en el destierro. Nosotros, los del 36, escribimos del exilio y desde su emplazamiento. Empezamos, entonces; ellos prosiguieron. Más que de un «juego de las predilecciones», se ventilan circunstancias no enteramente homologables. Y de ilustres salvedades.

G. P. Las certeras observaciones del crítico Sanz Villanueva (El País, febrero 1982) sobre Secretos augurios, al hablar de corrupción, degradación de nuestro tiempo y de nuestra gente, podrían resumir el talante de todo el libro, pero me parecen aún más idóneas aplicadas al último relato del volumen, «Un episodio celestial», relato en clave, en que se satiriza la retórica neofranquista del período de transición y se abren nuevas incógnitas frente al futuro político español.

M. A. Muy atinadas -nueva coincidencia con usted de mi parte- las observaciones del crítico Santos Sanz Villanueva, al caracterizar mi actitud general en Secretos augurios. El relato «Un episodio celestial» fue inspirado -y escrito- concretamente en la época del Almirante Carrero Blanco. Había trazas, entonces, en el aire mismo, del inminente magnicidio. A Carrero Blanco lo representé como San Pedro. De ahí su concentración simbólica, alusiva. Traslataba al cielo -¿un presentimiento?- lo que tatuaba a las clases rectoras del franquismo. A despecho de su ropaje ni siquiera intenté que apareciese en España, y se publicó en Espiral, la revista bogotana de Clemente Airó, todavía en vigencia aquella etapa. Las discrepancias de los arcángeles, su contraposición dialéctica, resulta también un presumible germinar de posiciones futuras. Y la historia entraña, asimismo, una reivindicación de la tipicidad popular. Satisface un imperativo de sátira y sarcasmo.

G. P. Pasemos ahora a algunos de sus cuentos aparecidos en antologías, revistas y otras publicaciones. En 1970 aparece la importante antología de Rafael Conte, Narraciones de la España desterrada, que incluye un relato suyo, «Distancias», junto a otros de Francisco Ayala, Sender, Max Aub, etc. ¿Cree usted que ese relato era, a la sazón, el más representativo de su producción cuentística?

M. A. «Distancias» no era, a la sazón, el cuento que pudiera estimar más representativo, cuando Rafael Conte compuso su valiosa antología. Se eligió por reflejar una mentalidad de la que apenas se tenía noticia en [129] España y que abundaba - melancolías acumuladas- en algunos círculos de transterrados, en México.

G. P. La desmitificación de algunos de los mitos hispánicos parece preocuparle especialmente. Por ejemplo, en «Sillón de patriarca» (1973), pone usted con valentía el dedo en la llaga, al tratar uno de los tabúes de nuestra sociedad: la homosexualidad. Los

recuerdos de la viuda del «patriarca» se desmoronan de golpe al serle revelado el turbio pasado de su esposo. Ante este conmovedor relato el lector ha de preguntarse si, en realidad, es posible un conocimiento auténtico y profundo entre los seres humanos. ¿Somos lo que creemos que somos o lo que los demás ven en nosotros?

M. A. «Sillón de patriarca»: toda vida implica, por lo común, algún secreto inconfesado, cierta noción de culpabilidad -de pecado- que el individuo oculta. Difícil, cuando no imposible, lo que usted denomina «un conocimiento auténtico y profundo entre los seres humanos», sobre todo -sospecho- al aparentar intimidad su vinculación. Ortega y Gasset reprodujo aquella definición de la personalidad, según la cual somos lo que nosotros mismos creemos, el que los demás suponen, configurándonos de tal suerte, y lo que, objetiva y definitivamente, nos constituye.

G. P. La dificultad para el verdadero diálogo, la falta de comprensión y de amistad, como también la mediocridad y la deshumanización del hombre de hoy, permean el relato «Fin de jornada» (1974). Las diferencias sociales parecen ser insuperables porque están minadas a priori por el rencor, el mutuo desprecio y la envidia. ¿Van por aquí los tiros?

M. A. Quizá lo que predomina en «Fin de jornada» -de modo tentativo al menos- es lo anodino y cansino que deforma a la criatura humana de hoy, la sensación de insalvables barreras que ahonda aún más los desniveles sociales.

G. P. «Rotas las amarras» (México, 1949; Barcelona, 1974) es un homenaje a René Clair (a quien también se cita en «Distancias») el director de cine francés. ¿Qué influencia ha podido tener el cinema en su obra narrativa, en particular, los filmes de este director?

M. A. Ese relato es un modesto homenaje a uno de los directores cinematográficos que más aprecio, de tiempo atrás. Reconozco, y ello me complace, cómo me produjo una impresión imborrable, al estrenarse en España *A nous la liberté*. ¡Lástima que el gran historiador, teórico y crítico de cine, Manuel Villegas López, querido amigo, no ensamblara, en los años que precedieron a su muerte, las copiosas notas y apuntes [130] de sus prolongadas entrevistas con René Clair! Sin embargo, y vuelvo a su pregunta, no hay improntas del «séptimo arte» (¿pomposo, no?) en mi obra, por lo pronto consciente.

G. P. «Acertijo de feria» (1975) es un relato donde se mezclan la ironía crítica y un humor de corte surrealista (por ejemplo, la decapitación, tan cara a los surrealistas). ¿Hubiese podido usted escribir este cuento, de haber permanecido en el exilio? ¿No es fundamental para la gestación de este relato un conocimiento directo de la realidad española del momento?

M. A. Enteramente de acuerdo. Para idear y redactar «Acertijo de feria» fue indispensable un conocimiento directo, quizá doliente, de la realidad española de hoy, de anteaer, bajo el franquismo y sus secuelas.

G. P. Las incursiones del narrador en el relato, sus puntualizaciones sobre aspectos sintácticos o léxicos del mismo, y los paréntesis aclaratorios en «Imposible ya albergarlo en mí» (como también en «Nuevo episodio celestial» y en «Los sucesores») son recursos

narrativos que la crítica formalista no dudaría en calificar de metalingüísticos. Algunos autores -como Juan Goytisolo, entre otros- han llevado la meditación sobre la propia escritura a límites insospechados. ¿Metalenguaje?

M. A. Podrían ser una cierta «inercia» las propias puntualizaciones de aspectos sintácticos y léxicos. En «Los sucesores», por ejemplo, esa tendencia -o prurito-, mucho menos acusado que en Juan Goytisolo, la disquisición, con sus tintes de narcisista, no traban, confío, el curso del tema, referido al fenómeno de las profesionalidades heredadas.

G. P. En «Cosas de la edad» (1979), a Sixto y Dimas, los, dos protagonistas, se les ocurre la posibilidad de inventarse un pasado diferente. ¿De qué modo sigue acechando el pasado en su obra? ¿A qué obedece la estructura dialogada de este relato?

M. A. En «Cosas de la edad» y usted lo capta muy acertadamente, se debate la desazón que por veces nos roe, de rescatar, para otra versión tardíamente anhelada, el pretérito siempre, para uno, imperfecto. El pasado late en la obra literaria, en la conciencia humana. En puridad, ¿hay presente? ¿No nos «transcurrimos»? Los estados de ánimo que se exteriorizan en un mundo irrepitible, de viva voz, me requirieron el empleo del diálogo, con parcas acotaciones.

G. P. Aunque nos salgamos de los límites de esta entrevista (su narrativa), me gustaría que hablásemos un poco de su actividad teatral, poética y ensayística. Comencemos por el teatro. En 1961 se publicó en México [131] un volumen con tres piezas teatrales: El Primer Juicio Final, Los aniversarios y El sueño robado. Años más tarde, en 1973 y 1974, respectivamente, aparecieron en España las obras En la espalda, una X y Aquel visitante. ¿Cuáles son las directrices de su producción dramática? ¿Qué aspectos de su teatro podrían arrojar alguna luz a su obra cuentística?

M. A. Remitámonos a mis incursiones teatrales. El notable especialista, Francisco Ruiz Ramón, las enclava en un terreno intelectual. Teatro de ideas, sin carpintería. Sin piezas -por las trazas- de difícil representación, salvo en lo experimental... Por sus ceñidas tesis se prestan más a la lectura. Alfredo Castellón adaptó para la televisión «El sueño robado», que se disponía a dirigir Valentín Álvarez, pero en la santa casa de la caja tonta no les hicieron maldito caso. Guardo alentadora memoria de la lectura en público -numeroso fue y atento se mostró- de El Primer Juicio Final. Lo dijeron, matizadamente, los actores Augusto Benedico y Nancy Cárdenas, con los paréntesis del crítico Francisco Zendejas. Probablemente se publicará en la revista Barcarola mi comedia, rezumante de tristeza, Al minuto, elegía del último fotógrafo ambulante del Retiro. Un drama, Todo está previsto (de shakesperiano sólo el son), he de revisarlo, responde demasiado a una hostil circunstancia latinoamericana. ¿Las directrices de mi teatro? lo que no se puede ni puede narrar con holgura, cuestión de límites, de disciplina. Lo que tampoco admite la esencialidad y ritmo inherentes al poema. Todo se interpenetra. Las obsesiones sociales y personales de mi repertorio temático -vida/muerte; soledad/compañía; corporeidad/inefabilidad; cotidianidad y trascendencia- comparecen en los diversos géneros. El orden ha sido: narrativa larga y corta, crítica, ensayo, teatro, poesía. No soy capaz de una fijación catastral. Aguardo a que se me ofrezcan propuestas, que me servirían de orientación.

G. P. En 1977 se publicó en Barcelona La propia imagen, selección efectuada por Víctor Pozanco de los poemarios del mismo título y de Campana y cadena escritos desde 1961. En 1979 vio la luz Fechas de un retorno. En su libro Cartas son cartas le escribe usted a Paul Mayer, el poeta amigo: «Es difícil en un poeta contemporáneo escapar al exhibicionismo, al juego de los ritmos y de los ritos, a la propensión 'marmórea', al desenfreno postromántico... o al sarcasmo intrascendente» (p. 17). Su poesía, esencialmente intimista -en ocasiones, hermética-, desafía y vence a esos cantos sirénidos. ¿Relaciones poesía-cuento? [132]

M. A. Suelen relacionarse en mí, ocasiones mediante, la tensión cuentística y las ondulaciones poéticas. Mi poesía adquiere su tónica intimista -o la resalta más- a partir de Fechas de un retorno. Aunque había chispazos de ese carácter en La propia imagen y en Campana y cadena, abundan ahí los textos de la nostalgia y de la increpación española, el sino de los exiliados. Tiene usted razón: algunos cuentos se emparentan con la textura lírica, a trechos.

G. P. Son varios los libros de ensayos que ha escrito usted -literarios unos, históricos otros- desde La literatura catalana en el destierro hasta ese fascinante Andalucía e Hispanoamérica: crisol de mestizajes, sin olvidar su documentadísimo trabajo sobre «Las revistas culturales y literarias del exilio en Hispanoamérica» y su estudio sobre Jarnés, Sender y Arana en Grandes escritores aragoneses en la narrativa española del siglo XX. En Cartas son cartas, la preocupación por España desde el exilio es el cañamazo del libro. ¿Por qué ese interés en el problema del mestizaje?

M. A. Mi preocupación por el hecho histórico y humano del mestizaje se deriva de la experiencia iberoamericana. Me permite descifrar no pocas de nuestras singularidades cruciales, españolas, más positivamente acendradas, asentadas, en Andalucía.

G. P. Algunos de los presupuestos de Andalucía e Hispanoamérica: crisol de mestizajes (1982), parten de las ideas de Américo Castro. ¿Cuál cree usted que ha sido la importancia de La realidad histórica de España para la comprensión y valoración de nuestro pasado histórico?

M. A. Extraordinaria la importancia de La realidad histórica de España. Imprescindible, incluso para disentir parcialmente. Se proyecta en el pensamiento de nuestro tiempo nacional moderno. Yo no conocía la gran obra cuando escribí mi trabajo Crisis de nostalgia (1955), de donde arrancan las ideas para el ensayo sobre el mestizaje. A su vez, la trayectoria de Las Españas se distingue por haber abordado, en perspectiva, los problemas básicos del reciente pasado histórico de España.

G. P. ¿Qué obras tiene usted en marcha?

M. A. Apenas comenzada una novela, Los guardianes, que interrumpí por una serie de compromisos ineludibles. Costará reintegrarse a su clima. Me dispongo a completar Mi memoria del exilio y del regreso. Más adelante, sin prisa, un poemario, para el que guardo ya materiales, publicados e inéditos: Sentires y querencias. Surgirán algunos cuentos, que necesitan todavía la determinación de una línea común. [133]

Bibliografía

1. Fuentes: obras de Manuel Andújar

NOVELAS

Cristal herido. México: Editorial Isla, 1945 (segunda parte del ciclo «Lares y penares»). 1.^a edición española: Barcelona, Editorial Anthropos, 1985.

Vísperas: I. Llanura. II. El vencido. III. El destino de Lázaro. Barcelona: Editorial Andorra, 1970 (primera parte del ciclo «Lares y penares»). También en Alianza Editorial, Madrid, 1976-1977. Llanura, El vencido y El destino de Lázaro aparecieron en México en 1947, 1949 y 1959, respectivamente.

Historias de una historia. Madrid: Al-Borak, 1973 (tercera parte del ciclo «Lares y penares»). Texto íntegro en Barcelona: Anthropos, 1986.

Cita de fantasmas. Madrid: Legasa, 1982; y en Barcelona: Laia, 1984.

La voz y la sangre. Madrid: Ibérico Europa, 1984.

NOVELA CORTA

La sombra del madero. Madrid: Alfaguara, 1966.

RELATOS

Partiendo de la angustia y otras narraciones. México: Editorial Moncayo, 1944.

Los lugares vacíos. Madrid: Editorial Helios, 1971. Contiene los siguientes relatos: «El mejor de nosotros»; «Guillermo, el de Caspe»; «Para la próxima figura de barro»; «La mujer de Fabián»; «Al cruzar mi frontera»; «Como si acabase de ocurrir»; «La fina hebra pajiza»; «'Argos', el farol»; «Un abril, aquella primavera»; «Yacentes»; «Milagro del soter»; «De recién casados»; «Olor a rancio»; «Crisanto».

La franja luminosa. Las Palmas de Gran Canaria: Inventarios Provisionales, 1973. Contiene los siguientes relatos: «La franja luminosa»; «Calleja de las ánimas»; «Acércate, sombra»; «Hombre de iniciales».

Secretos augurios. Madrid: Emiliano Escolar Editor, 1981. Contiene los siguientes relatos: «La otra, desde el más allá»; «Arturo, el innovador»; «Título, a vuestro parecer»; «La enajenación de Hilario»; «Durante una eternidad... Las copas del Pinar»; «Visita irreprochable»; «El viudo alegre»; «Pequeñas escenas para breves misterios»; «Mi desventurado amigo»; «Descifrados fueron los arcanos»; «Cuatro versiones del señor Eulogio y su rutina»; «La duplicación de las sombras»; «Baltasar y su problema»; «El juego de las predilecciones»; «Hijo único»; «Un episodio celestial».

RELATOS APARECIDOS EN ANTOLOGÍAS

«Distancias». En Narraciones de la España desterrada. Antología de Rafael Conte. Barcelona: EDHASA, 1970. [134]

«Sillón de patriarca». En Manifiesto español o una antología de narradores. Antología de Antonio Beneyto. Barcelona: Edit. Marte, 1973.

«Ánimas encontradas». En Narraciones de lo real y lo fantástico. Antología de Antonio Beneyto. Barcelona: Ed. Picazo, 1971. Segunda edición. Bruguera, 1977.

«La fina hebra pajiza». En Narradores andaluces. Antología de Rafael de Cózar. Legasa Literaria, 1981.

OTROS RELATOS NO INCLUIDOS EN LIBRO

«Fin de jornada». Fabras, n.os 50-51 [Las Palmas de Gran Canaria], febrero 1974.

«Rotas las amarras». Diario Tele-Exprés [Barcelona], marzo 1974.

«Acertijo de feria». Papeles de Son Armadáns [Palma de Mallorca], noviembre-diciembre 1975.

«La cintura -Una pulsera rota- Aquella función de circo». Q. P., noviembre 1978.

«Imposible ya albergarlo en mí». Andarax [Almería], junio 1979.

«Constelación de recuerdos o don Sebastián». Diálogos, n.º 89 (1979). También aparecido en Cuadernos de narradores andaluces [Sevilla], n.º 1, 1981.

«Hermano de José». Semana de Bellas Artes [México], 1 agosto 1979.

«Cosas de la edad». El Nacional [México], 26 agosto 1979, pp. 3-4. También aparecido en Cuadernos de narradores andaluces, n.º 1 (1981).

«Candelaria». Q. P., septiembre 1980.

«Nuevo episodio celestial». Ínsula, diciembre 1981.

«Los sucesores». Nueva Estafeta [Madrid], octubre 1981.

«Alejandro y 'Barajas'». Q. P., n.º 174 (1981).

«Hacia el Sur, un comunero». Los Cuadernos del Norte, n.º 20 (1983).

«Rent a car». Q. P., diciembre 1983.

«Conjetura de Sor Teresa y de don Diego». Fin de siglo [Jerez de la Frontera] n.º 6-7 (1983).

TEATRO

El director general. Maruja, estamos en paz. Y después, no gritos. México: Cuadernos del Destierro, 1942.

El primer Juicio Final; Los aniversarios; El sueño robado. México: Ed. de Andrea, 1962.

En la espalda, una X. Palma de Mallorca: Ed. Papeles de Son Armadáns, 1973.

Aquel visitante. Palma de Mallorca: Ed. Papeles de Son Armadáns, 1974.

Objetos hallados. En Celacanto (Huelva), otoño-primavera, 1984.

POESÍA

Campana y cadena. Alcalá de Henares: col. Aldonza, 1965.

La propia imagen. Selección de los anteriores poemarios, por Víctor Pozanco. Madrid: Ed. Ámbito literario, 1977.

Fechas de un retorno. Madrid: Ed. Ámbito literario, 1979.

La propia imagen (antología de Víctor Pozanco que contiene selecciones de la obra editada en México en 1961 con ese título, de Campana y cadena, y de Fechas de un retorno). Barcelona: Anthropos, 1977.

Sentires y querencias. Jaén: Dip. Provincial, 1984.

CRÓNICAS, ENSAYOS

Saint Cyprien, plage, campo de concentración (crónicas). México: Cuadernos del Destierro, 1942.

La literatura catalana en el destierro. México: Costa-Amic, 1949 (conferencia).

Cartas son cartas. México: Finisterre, 1968 (selección epistolar).

«Las revistas culturales y literarias del exilio en Hispanoamérica». Vol. III de la obra El exilio español de 1939. Madrid: Taurus, 1975. [135]

Grandes escritores aragoneses en la narrativa española del siglo XX. Zaragoza: Ediciones de Heraldo de Aragón, 1981.

Encuentros con don Pío; homenaje a Pío Baroja. Madrid: Al-Borak, 1972.

Narrativa del exilio español y literatura latinoamericana. Toulouse, 1974. También «Narrativa del exilio español y literatura latinoamericana», en Cuadernos Hispanoamericanos, n.º 295 (1975), p. 24.

Andalucía e Hispanoamérica: crisol de mestizajes. Sevilla: EDISUR, 1982.

Signos de admiración. Jaén: Diputación Provincial de Jaén-Instituto de Cultura, 1986.

(No se incluyen los numerosos ensayos y artículos aparecidos en revistas y periódicos.)

2. Estudios sobre Manuel Andújar

Conte, Rafael. «El realismo simbólico de Manuel Andújar». Prólogo a Vísperas. Barcelona: Ed. Andorra, 1970.

_____. «Un balance narrativo. De Cela a Corpus Barga». Informaciones de las Artes y las Letras. Madrid, n.º 285 (1973), pp. 1-2.

_____. «La obra narrativa de Manuel Andújar, unas vísperas que lo siguen siendo». El País, 4 de agosto, 1976.

_____. «Las tres vidas de Manuel Andújar». Prefacio a Secretos augurios. Madrid: Emiliano Escolar editor, 1981.

_____. «El testimonio de Manuel Andújar; versión íntegra de una de sus mejores novelas». El País, 27 de marzo, 1986.

Cózar, Rafael de. Cuestionario en la antología Narradores andaluces. Ed. Legasa Literaria, 1981. Se incluye biobibliografía sobre Manuel Andújar.

Díez, Luis A. «Los amargos principios dorados de Manuel Andújar». Revista de la Comunidad Latinoamericana de Escritores. México, n.º 16 (1975), pp. 87-94.

Domingo, José. «Vísperas, una trilogía de Manuel Andújar». Ínsula, n.os 284-285 (1970), p. 31.

_____. «El último premio 'Leopoldo Alas' y otros libros de cuentos». Ínsula, n.º 299 (1971), p. 7 (sobre los lugares vacíos).

_____. «El exilio y la guerra». Ínsula, n.º 324 (1973), p. 5.

Esteban, J. «Manuel Andújar o la literatura del arraigo». Triunfo, n.º 562 (1973), p. 42.

Fajardo, José Manuel. «Manuel Andújar, memoria de otra España». Entrevista. Informaciones, 2 junio 1983, pp. 6-7.

Joly, Monique, Ignacio Soldevila y Jean Tena. Panorama du roman espagnol contemporain (1939-1975). Montpellier: Collection du Centre d'Etudes Sociocritiques, 1979.

Marra-López, J. R. Narrativa española fuera de España. Madrid: Ed. Guadarrama, 1963.

Nora, Eugenio G. de. La novela española contemporánea. Vol. III. Madrid: Gredos, 1962.

Pérez Minik, Domingo. «Manuel Andújar o la fidelidad a una España en vísperas». Cuadernos Hispanoamericanos, n.º 253-254 (1971), pp. 366-72.

_____. Un exiliado distinto: Manuel Andújar o los lugares vacíos». Cuadernos de narradores andaluces, n.º 1 (1981), p. 3.

Piña-Rosales, Gerardo, «Datos para el estudio del cuento español del exilio». Monographic Review/Revista Monográfica, n.º 2 (1986), pp. 140-150.

Rodríguez Padrón, Jorge. «Apuntes iniciales sobre Vísperas, de Manuel Andújar». Cuadernos Hispanoamericanos, n.º 316 (1976), pp. 153-63.

_____. «El mestizaje como identidad cultural». Ínsula, n.º 431 (1982), p. 10.

Salcedo, Emilio. «Vísperas españolas del novelista Manuel Andújar». El Norte de Castilla. Valladolid, 9 agosto 1970.

_____. «Un lugar para Manuel Andújar». Prólogo a Los lugares vacíos. Madrid: Ed. Helios, 1971. [136]

Saludes, Esperanza. «El arraigamiento español en las novelas de Manuel Andújar». MLA Convention. Nueva York, 27 diciembre 1981.

Sanz Villanueva, Santos. «La narrativa del exilio». En Cultura y Literatura. Vol. IV de El exilio español de 1939. Ed. José Luis Abellán. Madrid: Taurus Ediciones, 1977.

_____. «Presencia de Manuel Andújar». El País, 14 febrero 1982, p. 5 (sobre Secretos augurios y Grandes escritores aragoneses en la narrativa española del siglo XX).

Valbuena Prat, A. Historia de la literatura española. Vol. III. Barcelona, 1950, pp. 431-32.

Zelaya Kolker, M. Testimonios americanos de los escritores españoles transterrados de 1939. Madrid: Cultura Hispánica, 1985, pp. 238-244.

3. Estudios sobre la literatura española en el exilio

Abellán, José Luis, ed. El exilio español de 1939. Madrid: Taurus, 1977.

Abellán, Manuel. Censura y creación literaria en España (1936-1976). Barcelona: Ediciones Península, 1980.

Alatorre, Antonio. «Literatura de la emigración republicana española en México». Boletín de Información U. I. M., n.º 10 (1954).

Alberti, Rafael. Prosas encontradas. Madrid: Ayuso, 1973.

Amo, Julián y Charmion Shelby. La obra impresa de los intelectuales españoles en América, 1936-1945. Stanford: Stanford University Press, 1950.

Andújar, Manuel. La literatura catalana en el destierro. México: Costa-Amic, 1949.

_____. «Narrativa del exilio español y literatura latinoamericana: recuerdo y temas». Cuadernos Hispanoamericanos, n.º 295 (1975).

Aub, Max. Manual de Historia de la Literatura Española. México: Editorial Pormaca, 1966. Vol. II.

Ayala, Francisco. «La cuestionable literatura del exilio». Los cuadernos de literatura, n.º 8 (1981).

_____. Entrevista con Bel Carrasco en El País, 7 febrero 1982, p. 3.

_____. Recuerdos y olvidos. El exilio. Madrid: Alianza Tres, 1983.

Bautista Climent, Juan. «España en el exilio». Cuadernos Americanos, n.º 1 (1963), pp. 91-100.

Berenguer, Ángel. «Veinticinco años de exilio en el teatro español contemporáneo». Ínsula, n.º 371 (1977).

Bergamín, José. De una España peregrina. Madrid: Al-Borak, 1972.

Blanco Amor, José. «El siglo del exilio». Cuadernos Americanos, n.º 4 (1975).

Campos, José. «Balance del exilio republicano». Ínsula, n.º 363 (1977), p. 11.

Cano, José Luis. «Un panorama de la novela española en el exilio». Ínsula, n.º 194 (1963), pp. 8-9.

Caudet, Francisco. Cultura y exilio. La revista «España Peregrina» (1940). Valencia: Fernando Torres, 1976.

Conte, Rafael. «La novela española del exilio». Cuadernos para el diálogo, XIV (1969).

_____. Narraciones de una España desterrada. Barcelona: EDHASA, 1970.

_____. «Aires del exterior». Cuadernos para el diálogo, XLII (1974), pp. 62-64.

Domingo, José. «Narradores de aquí y de allá». Ínsula, n.º 286 (1970), p. 5.

_____. «Narrativa española: el retorno de los exiliados». Ínsula, n.º 25 (1970), p. 5.

_____. La novela española del siglo XX. Barcelona: Edit. Labor, 1973.

Durán, Manuel. «La generación del 36 vista desde el exilio». Cuadernos Americanos, CXLVII (1966), pp. 222-33.

Ferreras, Juan Ignacio. Tendencias de la novela española actual 1931-1969. París: Ediciones Hispanoamericanas, 1970.

Ilie, Paul. *Literature and Inner Exile*. Baltimore: Jolins Hopkins University Press, 1980.
[137]

Joly, Monique, et al. *Panorama du roman espagnol contemporain (1939-1975)*.
Montpellier: Collection du Centre d'Etudes Sociocritiques, 1979.

Lamana, Manuel. *Literatura de postguerra*. Buenos Aires: Nova, 1965.

Llorens, Vicente. «Perfil literario de una emigración política». En *Aspectos sociales de la literatura española*. Madrid: Castalia, 1974.

Marra-López, J. R. *Narrativa española fuera de España*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1963.

Martínez Cachero, J. M. *La novela española entre 1939 y 1969*. Madrid: Edit. Castalia, 1973.

Millares Carlo, Agustín «Bibliografía española en el destierro: 1939-1940». *Ultramar*, n.º 1 (1947).

Ponce de León, J. L. *La novela española de la Guerra Civil (1936-1939)*. Madrid: Ínsula, 1971.

Salado, Ana. «Francisco Ayala: El pasado como literatura». *Ínsula*, n.º 442 (1983), p. 4.

Sanz Villanueva, Santos. «La narrativa del exilio». En *El exilio español de 1939*. Madrid: Taurus Ediciones, 1977. Vol. IV.

Siles, Jaime. «Sentimiento y razón de Francisco Ayala». *Ínsula*, n.º 442 (1983), p. 4.

Souto Alabarce, Arturo. «La novela española en el destierro». *Filosofía y Letras*, mayo-junio 1977, pp. 8-12.

_____. «Letras». En *El exilio español en México, 1939-1982*. México: Salvat y Fondo de Cultura Económica, 1982.

Torre, Guillermo de. «Afirmación y negación de la novela española contemporánea». *Ficción*, n.º 2 (1956).

4. *Estudios sobre aspectos históricos, sociológicos, políticos y psicológicos del exilio*
Abellán, J. L. *Filosofía española en América (1936-1966)*. Madrid: Guadarrama, 1966.

_____. *El exilio español de 1939*. Madrid: Taurus, 1977.

- Adorno, T. W. *The Intellectual Migration*. Cambridge: Harvard University Press, 1969.
- Alba, Víctor. *Los españoles fuera de su casa. Esquema histórico de España 1868-1965*. New York: Las Américas, 1968.
- Aranguren, J. L. *La evolución espiritual de los intelectuales españoles en la emigración. Crítica y meditación*. Madrid: Taurus, 1955.
- Asunción, H. de León-Portilla. *España desde México. Vida y testimonio de transterrados*. México: Universidad Autónoma de México, 1978.
- Avedon, John F. *In Exile From the Land of Snows*. New York: Alfred A. Knopf, 1984.
- Barrutieta, Ángel. *La emigración española. El timo del desarrollo*. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1976.
- Bautista Climent, Juan. «España en el exilio». *Cuadernos Americanos*, enero-febrero 1963.
- Behlheim, Bruno. *Surviving and Other Essays*. New York: Knopf, 1979.
- Berner, Dr. Peter. *Psychology and Environment of Refugees*. Geneva: UNHCR, 1964.
- Borrie, W. D. *The Cultural Integration of Immigrants*. París: UNESCO, 1959.
- Bort-Vela, José. *La angustia de vivir. Memorias de un emigrado republicano español*. Madrid: Alianza Editorial, 1982.
- Boveri, Margret. *Treason in the Twentieth Century*. New York: Putnam, 1963.
- Bravo-Tellado, A. *El peso de la derrota. La tragedia de medio millón de españoles en el exilio 1939-1944*. Madrid: Edifrans, 1974.
- Brodsky, M. «Los niños que exilió España». *El País*, 15 mayo 1983, pp. 75-79.
- Candel, Francisco. *Inmigrantes y trabajadores*. Barcelona: Planeta, 1972.
- Castro, Américo. *Españoles al margen*. Madrid: Ediciones Júcar, 1975.
- Cohen, A. E. *Human Behavior in the Concentration Camp*. New York: W. W. Norton, 1953.
- Des Pres, Terrence. *The Survivor: An Anatomy of Life in the Death Camps*. New York: Oxford University Press, 1976. [138]
- Eagleton, Terence. *Exiles and Emigres; Studies in Modern Literature*. New York: Schocken Books, 1970.

Fagen, Patricia W. *Transterrados y ciudadanos. Los republicanos españoles en México*. México: F. C. E., 1975.

Fresco, Mauricio. *La emigración republicana española. Una víctima de México*. México: Ed. Asociados, 1950.

Gaos, José. «La adaptación de un español a la sociedad hispanoamericana». *Revista de Occidente*, n.º 38 (1966).

_____. «Los 'transterrados' españoles de la filosofía en México». *Revista de la Universidad de México*, n.º 36 (1949).

Goytisolo, Juan, prólogo. *Obra Inglesa*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

Gullón, Germán. «La acogida mejicana a los intelectuales españoles en 1939». *Ínsula*, n.º 411 (1981).

Heilbut, A. *Exiled in Paradise: German Refugee Artists and Intellectuals in America; From the 1930's to the Present*. New York: Viking Press, 1983.

Izquierdo, Julián. «Pensadores españoles fuera de España». *Cuadernos Americanos*, I (1949).

Katz, Jane. *Artists in Exile*. New York: Stein and Day, 1983.

Koestler, Arthur. *Scum of the Earth*. New York: McMillan Company, 1968.

Llorens, Vicente. *Memorias de una emigración. Santo Domingo 1939-1945*. Barcelona: Edit. Ariel, 1975.

_____. *Liberales y románticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.

López Portillo, José, prólogo. *El exilio español en México 1939-1982*. México: Salvat y Fondo de Cultura Económica, 1982.

Marañón, Gregorio. *Españoles fuera de España: Influencia de Francia es la política española a través de los emigrados*. Madrid: Espasa Calpe, 1960.

Martínez, Carlos. *Crónicas de una emigración (La de los republicanos españoles en 1939)*. México: Libro Mex Editores, 1959.

Pàmies, Teresa. *Los que se fueron*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1976.

_____. *Los niños de la guerra*. Barcelona: Bruguera, 1977.

Pérez Mateos, J. A. *Los confinados*. Barcelona: Plaza y Janés, 1977.

Puche, José. «Palabras del exilio». En Contribución a la historia de los refugiados españoles en México. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1980.

Rasco, J. I. «El exilio cubano». Exilio, I (1969-1970).

Stein, Louis. Beyond Death and Exile: The Spanish Republicans in France, 1939-1955. Cambridge: Harvard University Press, 1979.

Tabori, Paul. The Anatomy of Exile: A Semantic and Historical Study. London: Harrap, 1972.

Valle, José María del. Las instituciones de la República Española en el exilio. París: Ruedo Ibérico, 1976.

Vernaut, Jacques. The Refugee in the Post-War World. London: Allen and Unwin, 1953.

Wingate Pike, David. Vae Victis! Los republicanos españoles refugiados en Francia 1939-1944. París: Ruedo Ibérico, 1969.

Zambrano, María. «Carta sobre el exilio». Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura, n.º 49 (1961).

Zugazagoitia, Julián. Guerras y vicisitudes de los españoles. Barcelona: Ed. Crítica, 1977.

Zwingmann, Charles, et al. Uprooting and after... New York: Springer-Verlag, 1973.

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#).

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#).

