

exiliado no desaparece nunca. Pero también hacen acto de presencia otros aspectos de la intimidad del hombre que se acogen abiertamente como el erotismo. El deseo de comunicar, por otro lado, no se verá tentado por la poesía social que por esas fechas ya agonizaba en nuestro país.

En *Fechas de un retorno* (1979) vuelve a la infancia y la juventud que rememora desde el suelo patrio (recordemos que había vuelto en 1967). La evocación toma ahora otro tono que dista del que, desgarrado, nos llegaba desde México.

En su último libro, *Sentires y querencias* (1984), se presentan en toda su crudeza las consecuencias del regreso. Desde la luz del sur se hace balance de las preocupaciones sociales del autor, pero también se produce una placentera recreación de un lenguaje poético plagado de registros que le otorgan un tono peculiar desde la madurez y un retorno que, no por deseado, deja de mostrar nuevas miserias: un país extraño, irreconocible ya la imagen que se idealiza a partir del 39, y la nostalgia ahora de México, el país de acogida durante tantos años en el que ha dejado familia y amigos.

5. ESCRITURA CRÍTICA, ESCRITURA TESTIMONIAL

A. Crónica

Después de las colaboraciones literarias y políticas –ocasionales y dispares- del joven Andújar en distintas revistas, la primera obra de nuestro autor es *Saint Cyprien, plage...campo de concentración*, obra escrita entre marzo y abril de 1939, estando internado en el campo de concentración francés que le da nombre, y publicada en México en 1942. Cuando el autor escribe el Prólogo a la edición española de 1989 define la obra como crónica en los siguientes términos:

Por lo menos -tal es mi criterio- la “crónica” debe considerarse como virtual género literario, que trasciende la in-

sularidad periodística que comúnmente se le discierne. Cierta es, a mandobles de costumbre, de lenguaje pausado, la decantación de su ejercicio hacia marginales vías de volandera pseudopopularidad. Cabe se preste, a esta válvula expresiva, un trasfondo lírico de interpretaciones, a su aire, de tipos individualizados, ambientes y coyunturas distintivos e incluso dejes satíricos (Andújar, 1989: 7).

A esta concepción de la crónica, que define puntualmente la obra, se añaden otros elementos igualmente fundamentales como es su carácter testimonial, y el testimonio aquí se dirige hacia la denuncia de la situación vivida por los españoles que cruzan la frontera hacia Francia en el 39 y caen en los campos de concentración, esto es, a la acogida que dio Francia a los exiliados españoles. Con el paso del tiempo el autor no descalifica su obra ya que, en última instancia, le reconoce el mérito de haber mantenido en la memoria sucesos importantes, situaciones-clave y actitudes significativas y ejemplares en muchos casos.

Recordemos que la crónica es si no un género literario sí una manifestación literaria de amplia trayectoria. Marchese y Forradellas (1978, *crónicas s.v.*) ofrecen una visión sintética que recoge todas las posibilidades que encierra esta forma literaria:

Exposición de hechos o acontecimientos centrada sobre un personaje o un lugar, la crónica constituye la forma embrionaria de la historiografía. En castellano destacaremos la *Crónica general* de Alfonso X, o las crónicas escritas en el siglo XV, algunas de ellas (el *Victorial*, las redactadas sobre Pedro I, especialmente la del Canciller Ayala) verdaderas obras de arte literarias. Desde época temprana la crónica no fue sólo histórica, sino que recubrió una peculiar forma de relato: así se podía establecer una sucesión entre la *Crónica troyana polimétrica* y la *Crónica el alba* de Sender o la *Crónica de una muerte anunciada* de García Márquez.

Ni que decir tiene que en la obra de Manuel Andújar el valor histórico viene dado por el testimonio personal y colectivo que ofrece

de la vida en un campo de concentración francés. Pero su carácter literario, de relato, es también innegable, y la cuidada forma de la obra es la que la diferencia de otras obras similares. Su lirismo se deja entrever en un lenguaje plagado de imágenes que dan cuenta de unas actitudes poéticas que el autor sólo desarrollará tardíamente. Si en el “Prólogo” Andújar relaciona el género con el periodismo es sin duda porque la crónica tiene en el ámbito periodístico una gran importancia, pero también porque las obras testimoniales de este tipo se dieron a conocer en periódicos que, aunque en una situación extrema, los exiliados publicaban para dar noticia de su situación y estar informados ellos mismos. Andújar es un escritor comprometido durante toda su vida, las circunstancias históricas que le tocó vivir y su carácter solidario no le permitieron ser otra cosa. Los artículos que había publicado con anterioridad al exilio ya se manifestaban en este sentido, pero las crónicas sobre St.-Cyprien son un caso de excepcional importancia y gravedad, de ahí que el Prólogo que precede a la obra en su publicación primera de 1942 no deje lugar a dudas, es un grito de auxilio:

Cuando entrego estos cuadernos a la imprenta, la situación de los refugiados españoles en Francia y África ha llegado al grado máximo de desesperación y desvalimiento. Ya no se trata tan sólo de dolor y vejación, sino de la simple subsistencia física. Y lo que yo presencié, y me ha legado un acento indeleble, político y psicológico, fue acentuándose hasta extremos inauditos. Hoy depende de la opinión internacional detener las manos traidoras de Laval, que quiere entregar a millares de compatriotas –de origen, de ideas, de moral- al hombre y al régimen que todos odiamos, a Franco y a la Falange (Andújar, 1942: 13).

El hecho de que la obra ofrezca testimonios directos y crudos no es incompatible con su carácter literario, como algunos autores han creído oportuno señalar. El testimonio en el ámbito literario va a ocupar un lugar propio en el siglo XX, sobre todo en lugares –como en Hispanoamérica- o situaciones –totalitarismo, fascismo, etc.- que exigen del escritor un compromiso directo e inmediato.

También se ha señalado que la obra más que literaria podría considerarse diario íntimo, pero no es así. En la crónica no se narra la vida del “yo” Manuel Andújar, sino del “nosotros”, exiliados en Saint-Cyprien, que tenemos que vivir en una situación de confinamiento y carencias alimenticias, sanitarias, etc., que hacen que la situación sea extrema, pero que aún así, y ese es el gran mensaje de sus páginas, no nos rendimos.

La visión de nuestro autor, ofrecida como testigo, puede contrastarse con los datos que ofrece Javier Alfaya de los “Españoles en los campos de concentración nazis” (1976), trabajo que, centrado en distintos campos de concentración, da cuenta de la acogida poco entusiasta que depararon los franceses a la avalancha de españoles que llegaban tras la derrota así como de las condiciones de vida que se daban en los campos de concentración.

La estructuración de la obra de Manuel Andújar en pequeños cuadros (relatos) no responde exacta o necesariamente a días, sino a temas o incidentes que marcan el vivir diario; está determinada, además, no lo olvidemos, por la carencia de medios materiales para escribir. Ni que decir tiene que la subjetividad aflora con frecuencia, pero existe otro hecho que puede llevar a entroncar la obra con el diario: que fuera esta forma la elegida en más de una ocasión por los exiliados para dar cuenta de su situación.

El ejemplo más significativo es *Sinaia. Diario de la Primera Expedición de Republicanos Españoles a México* (1939). El Sinaia fue, junto al Ipanema y el Mexique, uno de los tres barcos que trasladaron a los exiliados españoles desde Francia a Hispanoamérica, donde en países como México y gracias a la política del presidente Cárdenas serían bien acogidos; en el Sinaia viajó Manuel Andújar (junto a Benjamín Jarnés, Pedro Garfias, Juan Rejano y otros muchos). La travesía, que termina en el Puerto de Veracruz, duró dieciocho días en los que la esperanza y la incertidumbre convivían con las carencias materiales que se sufrían en el barco y la ira por la derrota jun-

to a la añoranza de una tierra y unos familiares de los que el barco alejaba definitivamente a sus ocupantes. Pero de nuevo, a pesar de las privaciones, se redacta este llamado diario, que en realidad es un periódico en el que se publican artículos breves sobre los temas que más podían interesar a los pasajeros (la guerra, la situación política de distintos países, la evolución internacional de los hechos...), pero también sobre literatura y cultura; el *Sinaia* cumple con la función de informar incluso sobre cuestiones internas y domésticas como reuniones de distintos colectivos en el barco, reparto de meriendas a niños, celebración de conferencias o invitación a un baile. La edición facsímil española de 1999 da una idea clara de cómo, a pesar de todas las dificultades materiales, durante la travesía los exiliados lograron elaborar una obra de carácter plural, crítica, bien estructurada y con un marcado cuidado de la estética como se puede ver en sus viñetas e ilustraciones; en definitiva, dan una muestra inequívoca de que no van a dejarse vencer por la desesperación y anticipan la que sería con el tiempo una fructífera aportación a la cultura mexicana, no es extraño que en este sentido se haya hablado de “trasvase cultural”.

B. Ensayo

La mayor parte de los escritos de Manuel Andújar que no se inscriben en un ámbito literario tradicional (novela, teatro, poesía) pueden calificarse, aunque en sentido muy amplio, de ensayos. Cuando Germán Gullón dedica un capítulo de la magna obra coordinada por José Luis Abellán a “El ensayo y la crítica” [en los exiliados españoles del 39] (1977) se centra en la crítica literaria. No podemos olvidar aquí, sin embargo, que aunque nuestro autor no ejerció por lo general otras modalidades del ensayo, éstas sí se dieron en el exilio: ensayo filosófico, político, sociológico, histórico, etc. Conviene, por tanto, que reflexionemos sobre esta forma literaria que en la actualidad goza ya, para la mayor parte de los críticos, del estatuto de “género literario”.

Recordemos que el término ensayo procede de *exagium*, que a su vez viene del lat. EX-AGO, cuyo origen coincide con el de exigir (<EX-IGO <AGO), verbo que significó ‘examinar, investigar’, en el lenguaje comercial ‘disponer de, vender’, y en el matemático ‘medir, pesar’. Examen procede de EX-AGMEN, compuesto a su vez de EX-AGO, y significó ‘medir, pesar, examinar’. Todos estos términos, y otros que van surgiendo, se relacionan con el significado del verbo AGO ‘hacer, actuar, tratar’, del que se derivan (ver Alvar, 1977).

En Europa occidental el ensayo moderno procede, como todo el mundo sabe, de los *Essais* de Montaigne (1580), en los cuales el término ensayo no se asocia todavía a una categoría literaria definida, sino más bien a una noción de método que confluye con matices procedentes de formas como *disputatio*, *sententia*, *apotegma*, *flos*, *dicta*, *specimen*. La obra del autor francés será traducida al inglés y encontrará en Gran Bretaña una excelente acogida. En los países del sur de Europa la llegada de esta nueva forma discursiva fue más tardía, si bien es cierto que en España, por poner un ejemplo, el ensayo se cultivaba, aunque los discursos en cuestión aparecían bajo nombres tradicionales como *informe*, *discurso*, *tratado*, *memoria*, etc. En un principio, el término ensayo se asocia con formas diversas como repertorios bibliográficos, tratados sobre historia lingüística o religión; posteriormente aparecen los ensayos de crítica literaria. En este sentido es significativa la definición del término que nos ofrece Mario Praz en la *Enciclopedia italiana* (s.v. *saggio*): 1) Tratado no exhaustivo de un asunto histórico, biográfico o crítico. 2) Breve descripción de un lugar o un carácter. 3) Ensayo puramente expositivo que podría subdividirse en otros tres grupos: a) Sumario de la experiencia y de la información de un autor en torno a un tema; b) Disquisición no rigurosa sobre un punto de costumbres o de preferencias; c) Proceso expositivo con fines burlescos (*apud* Alvar, 1977: 42, n. 88). Vemos, por tanto, que en Italia el ensayo empieza presentando también un carácter plural que lo pone en contacto con formas previamente existentes como el *studio*, el *profilo*, la *contributo*, los *schizzi* o los *bozzetti*.

En suma, como ha señalado José Luis Varela (1977: 50):

desde los orígenes este género se nos presenta como una pieza de libertad, como una exposición divagadora y libre sobre temas varios: un género que, a pesar de sus precedentes renacentistas (la literatura mixta española e italiana; la ingente innovación personal de Montaigne) crece en el siglo XVIII merced a la decadencia general de la fabulación y a un ansia de conocimiento experimental que exige la aplicación de los procedimientos inductivos y la observación crítica, propios de las ciencias naturales, a un panorama vasto, prácticamente ilimitado, donde cabe lo físico y lo político, lo natural y lo espiritual, lo artístico y lo político, la superstición y la fe, las costumbres y las leyes, o sea, todo, de tal modo que el héroe verdadero de tal género no es otro que el autor, quien no se esconde para hablar desde sus criaturas, sino que se exhibe hablando de él y desde él mismo.

No es extraño, pues, que esta forma literaria se haya ligado a otras como las confesiones, las memorias, etc., ya que, como ellas, está íntimamente ligada al surgimiento de formas de subjetividad características de la modernidad literaria que aparecen tras el surgimiento de la burguesía y el progresivo triunfo de la noción de sujeto libre y poseedor de su propia individualidad. Tampoco sorprende, habida cuenta su complejidad y variedad temáticas, discursivas, etc., que la mayoría de los críticos la hayan situado en una zona intermedia entre la ciencia y la literatura puesto que comparte con la ciencia la exposición de conocimientos de diversa índole, aunque lo haga de forma distinta, esto es, carente de la sistematización y la objetividad que normalmente imperan en el campo científico, y con la literatura el carácter subjetivo, una determinada elaboración retórica. Aullón de Haro (1992: 132) la califica de “discurso reflexivo en cuanto modo sintético del sentimiento y de la razón”, esto es, discurso que, sin intentar constituirse en alternativa del arte o de la ciencia, presenta conjuntamente el lenguaje conceptualizador y organicista de la ciencia y el lenguaje plurisignificativo y connotativo de las artes.

Este hecho ha motivado que algunos autores cuestionen el carácter de género literario del ensayo para afirmar, debido a la variedad citada, que “no hay ensayos, sino ensayistas”. Es el caso de Juan Marichal (1984: 14-15), quien afirma que:

Estamos, en realidad, más que ante un género, ante una *operación* literaria, un como en vez de un contenido expresivo [...]. El contraste entre novela (o cualquier otro género tradicional) y el ensayismo es particularmente significativo en esta relación de una forma literaria con la realidad humana representada por ella: se puede hacer una historia interna del género novelístico, aislado de su ambiente histórico, pero en cambio resulta acaso imposible desprender de su ganga circunstancial el ensayismo.

Pero esta “maleabilidad” de la que habla Marichal no es un obstáculo para la sistematización del ensayo como género literario, sino un elemento fundamental que hay que tener en cuenta para su conceptualización, tal como lo concibe Aullón de Haro (1992: 22) al situarlo históricamente:

Los discursos ensayísticos, en razón de la intromisión de contrarios o entremezclamiento de opuestos decisivamente promovida por la radicalización romántica [...] describen una amplia gama de realizaciones experimentadoras, transgresoras y de hibridación genérica en el transcurso de los tiempos modernos, lo cual es resultado evidente del proceso de subjetivación artística y filosófica instituido desde las primeras germinaciones prerrománticas.

En efecto, si el ensayo enlaza con distintas formas renacentistas como se ha señalado ya, tras su constitución como forma moderna enlaza con otros géneros literarios y no literarios como la novela, la filosofía, la ciencia, etc., constituyendo un entramado de formas que podemos calificar de ensayísticas como el Discurso, el Artículo, el Informe, el Tratado, el Panfleto, el Manifiesto, el Opúsculo y el Folleto, por una parte, es decir, por la que linda con la ciencia, aunque algunas de estas formas como el Artículo, el Opúsculo o el

Folleto pueden ser legítimamente calificadas de ensayos; por otra parte, la que linda con la literatura, se presentan la Autobiografía, el Libro de Viajes, la Confesión, las Memorias, el Diario, la Biografía y los Caracteres (ver Aullón de Haro, 1992: 105 y ss.).

En definitiva, y para terminar con esta reflexión, conviene tener presente, tal como pone de manifiesto Aullón de Haro (1992: 24) que:

El Ensayo es el género y el discurso más eminente de la crítica y de la interpretación, de la exegética y de la hermenéutica, formas todas ellas que en buena medida se presuponen y delinear modos operativamente similares, por lo común análogos y hasta identificables, del principio que determina la reflexión discursiva.

Germán Gullón, en el trabajo ya citado, ofrece una valiosa síntesis de la aportación crítico literaria que llevan a cabo los exiliados, a los que divide en dos generaciones: “Críticos con producción anterior a 1939” y “Críticos con actividad posterior a 1939”, aunque no deja de mencionar a los “Críticos que en 1939 no habían pasado de la adolescencia”. La idea presente en muchos investigadores de que lo mejor de la literatura española durante el periodo de la posguerra se escribió fuera de España la repite aquí Gullón para la crítica literaria:

Las comparaciones, se dice, son siempre odiosas. Especialmente lo serían las establecidas entre lo que se escribió en la España de posguerra y lo escrito fuera de ella. Circunstancias muy diferentes ocasionaron posibilidades de trabajo también distintas. Sin entrar en el estudio de la cuestión, me contentaré con decir que en cantidad y calidad la obra de los exiliados supera a lo que se hizo en la patria. La gran crítica de la literatura española fue la entonces en la emigración, tanto en su tendencia histórico-erudita –Américo Castro, Vicente Lloréns, Homero Serís-, puramente filológica –Tomás Navarro Tomás-, o de otro tipo: Joaquín de Casaldueiro, Guillermo de Torre, Antonio Sánchez Barbudo, Pedro Salinas, Manuel Du-

rán, Jorge Guillén, Carlos Blanco Aguinaga, Francisco Ayala y los demás(Gullón, 1977: 249-250).

Entre la numerosa nómina de críticos que ofrece este autor destacan abundantes escritores, hecho que responde a la realidad del momento: son los mismos escritores los que, además de llevar a acabo una importante aportación en el campo de la narrativa, la poesía o el teatro, se ocupan de ejercer la actividad crítico-literaria bien en forma de ensayos que se publican de forma independiente o bien en forma de artículos que aparecen en distintas publicaciones periódicas. Destacan, por tanto, dos condicionamientos claros: el exilio que pesa sobre todos ellos y el hecho de ser “juez y parte”, esto es, escritores y críticos, elementos ambos que no podemos olvidar en ningún momento y menos en relación a Manuel Andújar, que tempranamente empieza a ejercitarse en este campo y no sólo desde las páginas de *Las Españas*, donde reseña y habla de numerosas obras literarias, sino también en ensayos más extensos que dedica a escritores que le resultan especialmente afines ya fuera desde una óptica literaria o ideológica. Aunque nuestro autor estuvo siempre vinculado al mundo editorial, nunca formó parte del mundo académico, hecho que se transparenta claramente en su actividad crítica. Sobre su concepción de dicha actividad escribió un artículo titulado “En torno a la crítica literaria, marginal e informalmente” (1975) que recogemos en la segunda parte de este libro y que refleja bastante bien la concepción que tiene de esta actividad.

El federalismo que defiende siempre y la importante presencia en México (y en otros lugares) de escritores procedentes de “distintas Españas” (lo que hoy llamamos autonomías) es un hecho presente en Andújar desde el principio. No debe sorprender que en 1949 dedicara una conferencia, publicada posteriormente, a *La literatura catalana del destierro* (1949) y que, tras numerosos estudios de pequeña extensión publicados en distintos medios, ya de vuelta en España escribiera *Escritores aragoneses en la narrativa española*

del siglo XX (1981). De esta rica actividad hablaremos en el siguiente apartado.

En lo que se refiere al ensayo (no estrictamente crítico) Andújar escribe no pocos basados la mayor parte de ellos en el exilio y las circunstancias que lo acompañaron. Aquí se recoge, en la parte antológica, y como muestra significativa, “Exilio y transtierro” (1989). El interés sociológico e histórico de este tipo de ensayo es innegable. Otro grupo no menos significativo es el dedicado a elaborar una teoría sobre el mestizaje que basa en su conocimiento y aprecio de la variedad de culturas y pueblos que subyacen en las culturas andaluza e hispanoamericana; por su enorme interés se incluye en la antología “Andalucía. Mestizaje, españolismo y universalidad” (1981). En otros casos, y sobre todo tras el regreso, el escritor es invitado a impartir conferencias sobre el exilio o, más en concreto, sobre el exilio y su relación con la literatura, en muchas ocasiones estos trabajos siguen estando inéditos. Y es que en un autor en el que literatura, historia y vida guardan tan estrecha relación, como hemos visto ya, es muy difícil encontrar trabajos en los que estos tres ejes temáticos no se entremezclen o se impliquen de una u otra forma.

Lo cierto es que, según las teorías más extendidas, el ensayo en Andújar es casi siempre profundamente subjetivo, lo que no resta veracidad o interés al tema tratado, lo que sucede es que éste se presenta desde la peculiar óptica del autor que, además de tratarlo, lo ha vivido o sufrido con frecuencia. También según las teorías que gozan de mayor aceptación el ensayo en nuestro autor oscila entre la ciencia y la literatura, pues aún en el caso en que el tema se aborda de una forma que pretende ser totalmente objetiva, los elementos literarios no dejan de estar presentes nunca. Un ejemplo de ello es la declaración que abre “Exilio y transtierro” (1989: 177):

Cierro los ojos para poder recuperar, en lo posible, la mirada mayor de los adentros. Y conseguir, en parte al menos, que mi evocación y reflexiones, ¡ojalá sean, a pesar de mi limi-

tación, fidedignas, constituyan, meramente, un emocionado, personal testimonio, de todo un avatar histórico!

En “Notas sobre la travesía del “Sinaia”, que el mismo Andújar vivió con toda su dureza, el tono es más sobrio, y la expresión de los sentimientos contenida:

aquel secreto hervidero de inquietudes y pesadumbres, cura preventiva a la que se sustraía aún la carcoma de tantas nostalgias, empero predecibles en miradas vagorosas y en los ceños que se cohibían en los apartes, espacios de soledad y reiterados trances de ensimismamiento (Andújar, 1980: 39).

Desde la impaciencia por ser nombrado para partir, el hacinaamiento, la convicción de estar siendo víctimas de una gran injusticia histórica hasta las actividades que se desarrollan a bordo (sobre todo el *Diario*, del que el autor transcribe fragmentos muy significativos) como forma de exorcizar los fantasmas del presente y del futuro inmediato que les esperaba en México, un marcado deseo de objetividad, característico del ensayo, se detecta en todo el artículo.

Como casos más inequívocos de ensayos tenemos los escritos sobre el mestizaje cultural, a los que no podemos dejar de dedicarles aquí un espacio, aunque sea breve, debido al interés y actualidad del tema. A la altura de 1981 Manuel Andújar ya era un experto conocedor y defensor del mestizaje, estaba, pues, en condiciones de formular su teoría cultural. Así, cuando la editorial sevillana EDISUR, que tenía como objetivo primordial dar a conocer a los andaluces textos que abordaran situaciones vivas sobre el pasado o el presente de Andalucía, le propone publicar sobre el tema, acoge la propuesta con gusto.

El objetivo principal es encontrar la propia identidad al margen de los tópicos y el desconocimiento que se habían mostrado desde otras latitudes. La preocupación por la plena consecución de la autonomía, la especificidad geográfica de una tierra limítrofe, llena de intersecciones, la negación de la teoría de Ortega y Gasset sobre

la pereza de los andaluces, la presencia de guerras que hacen difícil la convivencia y hasta el comercio y terminan determinando una estructura social injusta en la que prevalece la desigualdad, la explotación y la discriminación, son elementos que no ignora nuestro autor. Él, como escritor libre y como exiliado en Hispanoamérica, se considera preparado para indagar en el verdadero ser de Andalucía: el mestizaje, que es común a andaluces e hispanoamericanos –el tema no es nuevo para este autor, recordemos que en su primera novela, *Cristal herido*, publicada en México en 1945, ya trata del mestizaje, como lo hará después en otras muchas obras-.

El primer paso es, a su juicio, eliminar de los términos mestizaje y mestizo el carácter peyorativo que habían heredado de los ámbitos francés y anglosajón. El segundo, reconocer el carácter intercultural de nuestra tierra: “Andalucía ha sido, siempre, el escenario geográfico más propicio de la intercomunicación, encuadre el suyo multifronterizo, que relievra Domínguez Ortiz” (1981: 4), carácter que la convierte en paradigma del mestizaje. En tercer lugar, Andalucía “inventa” Hispanoamérica, y entra así en contacto con unos pueblos culturalmente ricos con los que quedará unida, por lo que no extraña la teoría de aquellos que han defendido la inclinación hispanoamericana del mestizaje andaluz, en el que la prolongada convivencia no puede ignorarse. Pero es que además Andalucía, en relación al resto de los pueblos españoles, ha sido ignorada de la misma manera que los pueblos hispanoamericanos en relación a los demás pueblos de América. Y es que en ambos casos estos pueblos surgen de una “Conquista” y, en consecuencia, de una violencia histórica y cultural que les han impedido desempeñar la función que legítimamente les corresponde y, además, les han condenado a un desarrollo tercermundista.

Nada hay, por otra parte, de idealizante en el concepto de mestizaje de Manuel Andújar:

Factores disgregadores y aglutinantes, de modo alternativo, que pautan el mestizaje andaluz (¡nada de “cristianos

viejos”), que es confrontación y cópula de sangres, de razas –en rotundo plural- y de estela de civilizaciones y de “modalidades” culturales (Andújar, 1981: 8).

Aunque la propuesta que se realiza no es definitiva puesto que se ofrece como un apunte o adelanto de una cuestión que ha de ser ampliamente pensada y debatida, el mestizaje queda definido con sus luces y sus sombras:

El mestizaje, siendo pendular humano de vivificante intercambio, de simbólica contrastación, constante latencia de procreación violenta, infunde un sentir y un querer de índole conflictiva. Allende los rasgos amargos y angustiosos en los momentos –jubilares, de enajenación y embriagueces- que desorbitan el choque sádico-masoquista de las encontradas sangres y encienden los focos turbios de la inmanente memoria...Aquende, con un mayor margen de sedimentación, transformado, Andalucía a través, de fatalismo y en una serie de muecas escépticas y lúdicas (Andújar, 1981: 9).

La aportación de Andalucía a la España plural con la que Andújar, como otros republicanos, sueña, debe ser fundamental. Para ello hay que forjar, que recrear Andalucía, labor que no sólo deben llevar a cabo los andaluces residentes en su tierra sino también “los otros”, aquellos que por distintas razones se hallan esparcidos por el resto el país y del mundo. Y es que Andalucía puede aportar al resto de los pueblos españoles una nueva idea de españolismo, iberoamericanidad y universalidad que enriquezca a todos.

Un año antes de publicar este pequeño libro Andújar había colaborado en la obra colectiva *Hacia una Andalucía libre* también publicada por Edisur. Su aportación la titula “Reiteraciones sobre la presente crisis de la cultura” (1980) y en ella nos expone su concepto mismo de cultura, que es fundamental para entender su teoría en este campo:

En suma, la cultura o es una renovada propuesta humanística o degenera en diversas más concomitantes es-

colásticas, en ganzúa del Poder y de los poderes. Y sólo sirve, degradada, para sojuzgar, desvirtuación interpósita, a los “súbditos”, al mismo tiempo que, por manejar en tanto que “mercancías” los frutos del saber y los fueros psicológicos, “cosifica” a las mujeres y a los hombres (Andújar, 1980: 49).

Y es que la cultura, a juicio de nuestro autor, no puede entenderse como un almacén de conocimientos, sino como una serie de actitudes conscientes que se vinculan a la vida, a un estado de racionalidad y al dinamismo social. El reto es adaptarse a una civilización universal aportando los valores de la propia tradición.

Frente a la crisis de la cultura de la que se hablaba en la época la propuesta de Andújar no puede ser más clara, propuesta que realiza en tanto que español (por nacimiento) e hispanoamericano (por exilio): el mestizaje, que puede constituirse en nuestra mayor aportación a la cultura universal cuestionada:

Y en la recapitulación que a nuestra tonalidad hispánica de la cultura compete, conviene destacar que somos, y de manera incuestionable, una de las máximas experiencias mundiales del mestizaje fecundante, que significa un diálogo antimaniqueo de sangres y de genes, sexualmente coaligados, en múltiples expresiones de espíritu terreno manifiestas (Andújar, *ibidem*: 51).

Ni que decir tiene que pasadas apenas dos décadas largas ya nadie duda que el mestizaje es una de las claves de nuestro tiempo, queda por otorgar la importancia merecida al mestizaje andaluz y al mestizaje español-americano, tarea que urge por todas las razones que Manuel Andújar se encargó de destacar a lo largo de toda su vida.

C. Crítica literaria

Manuel Andújar empieza a escribir crítica literaria tempranamente y lo sigue haciendo hasta su muerte. Esta actividad no le ha

sido reconocida hasta el momento, tal vez por el carácter peculiar de sus críticas o por el hecho de que desempeñara su labor al margen de la universidad.

Que la crítica literaria de este autor tiene que calificarse de militante e inmediata es innegable. Estos calificativos han sido utilizados con frecuencia como sinónimos de “crítica periodística”, esa otra crítica que se ejerce al margen de la universidad y que se viene ejerciendo de forma paralela desde el siglo XVIII. Ahora bien, Manuel Andújar no escribe la mayor parte de su producción crítico literaria en suplementos periódicos, sino en revistas literarias de gran prestigio como *Las Españas*, *Cuadernos Americanos*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *El Urogallo*, *Arbor*, *República de las Letras*, *Ínsula* y un largo etcétera. Hecha esta aclaración, se impone reflexionar primero sobre la teoría y práctica de la llamada crítica periodística para entrar después en la producción de nuestro autor, que cobra pleno significado a la luz de las teorías vertidas en torno a la crítica militante.

La crítica literaria, en sentido moderno, aparece, como todo el mundo sabe, en el siglo XVIII íntimamente ligada a la lucha contra el Estado absolutista. Ya en ese momento surge su vinculación con lo que Habermas (1962) ha llamado “esfera pública” burguesa, esto es, clubes, periódicos, cafés, gacetas, etc., en los que se agrupan individuos libres y particulares para intercambiar de forma libre e igualitaria discursos razonables; se constituye así una opinión pública informada y educada que está inmunizada contra los dictados de la autocracia. Desde ese momento se entiende que dentro del espacio transparente de la esfera pública no son el poder social, el privilegio o la tradición los que otorgan a los individuos el derecho a hablar y juzgar, sino su capacidad para constituirse en sujetos discursivos que participen en un consenso de razón universal.

Ahora bien, como ha señalado Eagleton (1994: 15):

Esta es, ciertamente, la ironía de la crítica de la Ilustración, que mientras que su defensa de las normas de la razón universal denota la resistencia al absolutismo, el gesto crítico es en sí mismo típicamente conservador y corrector; revisa y ajusta fenómenos concretos a su implacable modelo de curso.

En un primer momento no se puede hablar de crítica profesional, ni siquiera de crítica literaria en sentido estricto, pues se trata de una crítica cultural en sentido amplio que acoge, dentro de sus múltiples preocupaciones, el fenómeno literario, el cual, por otra parte, tampoco estaba tan definido como lo estaría posteriormente, pues participa en la misma dinámica histórica que dio lugar a la aparición de la crítica. La prensa ostenta un importante papel en el proceso de ascenso de la esfera pública liberal y burguesa, de ahí su importancia en el siglo XVIII y su vinculación a la crítica, una vinculación que se mantendrá a la largo del tiempo y que hace que crítica literaria y prensa hayan mantenido una íntima relación desde la aparición de ambas hasta la actualidad. Si la crítica literaria es, como afirma Bértolo (1987: 208-209), “un instrumento más de los modos de producción de subjetividad y un nexo entre lo privado y lo público”, la crítica literaria periodística sería la crítica por excelencia, es decir, la que mejor cumple con este cometido.

Ni que decir tiene que desde el siglo XVIII hasta la actualidad la crítica ha desempeñado papeles diferentes en la prensa estando unida en numerosas ocasiones a la creación literaria del momento que ha encontrado así un ámbito donde darse a conocer, entablar sus polémicas y someter a juicio crítico sus principales postulados. No es extraño que González Ruiz destaque la contribución que realiza el periodismo en el siglo XIX a la formación literaria del público ya que más que publicar obras de escritores de calidad reconocida se intenta convertir el periódico en una obra literaria en sí misma; además,

la historia de la crítica de ese periodo no se puede escribir sin la consulta de la prensa y los críticos de más mérito (exclui-

dos, naturalmente, los dedicados de un modo especial a la investigación y erudición) publican su labor en los periódicos, aunque en muchas ocasiones sea después recogida en libros (González Ruiz, 1959: 175).

La variedad es la característica dominante. César Antonio Molina (1990) ha propuesto y consolidado el término “prensa periodística” con el que alude a 1º- el periódico de letras, 2º- las revistas (poéticas, teatrales, almanaques, colecciones de novelas cortas, de teatro y de poesía), y 3º- los suplementos literarios y páginas de libros o culturales de la prensa diaria. Para el estudio de la crítica periodística, militante o inmediata interesa el tercer grupo de manifestaciones, en el que el tratamiento de la literatura es muy variado ya que va desde el reportaje sobre un autor o período determinados hasta la entrevista, la reseña de libros, e incluso la publicación de obras literarias o fragmentos de ellas. Esta pluralidad de manifestaciones ha sido contemplada por Vallejo Mejía (1993: 60-62) en su ya indispensable historia de este tipo de crítica. Tras señalar que a la crítica periodística se alude con distintos nombres como reseña, comentario, glosa, recensión, artículo crítico o criticismo reporteril, sitúa esta autora la crítica literaria en el ámbito de los tradicionales géneros periodísticos entre los géneros de opinión, aunque puntualiza que en la actualidad el nuevo periodismo ha borrado las diferencias tajantes entre géneros de información y de opinión, por lo que la crítica literaria, al orientar, informar y juzgar, puede adoptar diferentes manifestaciones genéricas: la crónica literaria, cuando el crítico está más interesado por narrar que por exponer sus juicios; la columna de opinión, a la que se asimila la crítica literaria totalmente subjetiva; el artículo editorial, en el que el autor expone la posición del suplemento y del periódico ante determinados temas; el reportaje, con un importante fundamento documental, en el que se exponen balances o cuestiones diversas relativas al mundo literario; la entrevista, en la que el escritor expone sus ideas a la vez que el crítico puede dejar ver las suyas por la organización de la entrevista, la selección de pre-

guntas, etc.; el perfil del autor, que actuaría como complemento de la actividad crítico literaria; el artículo o ensayo creativo, donde el crítico estudia a un autor, una obra, un período literario, etc.; y, la autocrítica o presentación que realiza el escritor de su propia obra.

Sin negar la existencia de todas estas manifestaciones, otros autores han apostado por una diferenciación más simple y operativa entre *gacetilleros* y *críticos* basada en la que estableciera G. West entre *reviewing* y *criticism* que recogen, entre otros, Gutiérrez Palacio (1959), Pedro Roso (1980) o César Antonio Molina (1990). La idea básica es que existe el “reseñador”, que debe ocuparse de informar sobre lo nuevo, y el “crítico”, que toma una postura más personal y puede exponer ideas que trasciendan lo inmediato.

Uno de los elementos sobre los que más han incidido los críticos a la hora de definir esta manifestación crítica, la periodística, inmediata o militante, es su carácter de mediadora entre autor y lector. Así se manifiesta Julio Manegat teniendo en cuenta sobre todo al lector:

La función crítica depende del público que ha de recibirla. Y el público del periódico es la calle, alta y baja, que va desde el universitario al hombre más culturalmente modesto.

Y pienso, así, que la crítica ha de ser distinta según el nivel cultural medio en el país, en la región, en la misma ciudad en la que se ejerza la crítica (Manegat, 1968: 12).

Ni que decir tiene que esta perfecta adecuación entre crítico y lector que se pide a la actividad crítica no se da en estos términos, si bien es cierto que el crítico sabe cuál es el lector medio al que se dirige y que no es otro que el del medio en el que publica sus trabajos. Claro está que este lector debe tener al menos un nivel cultural que le permita estar interesado por la literatura pues, en caso contrario, difícilmente leerá una reseña o artículo crítico. Por otra parte, si la influencia directa sobre el lector ha existido siempre, ésta cobra una especial relevancia a partir de la aparición del intelectual en sentido

moderno, figura ésta marcada por su oposición crítica a la estructura social y a la política dominante y por su deseo de influir con sus obras en los lectores para llevar a cabo de esta manera el cambio social deseado. No es de extrañar, por tanto, que un autor tan completo y polifacético como Francisco Ayala haya llamado la atención sobre este hecho en varias ocasiones. Así, en relación a las publicaciones literarias en prensa:

Si toda expresión artística y, en concreto, literaria, lleva la marca de las circunstancias histórico-sociales dentro de las que se ha producido, y hasta la creación poética más arraigada en el terreno de una esencial humanidad ha de revelar, indefectiblemente en su estilo los rasgos comunes de su tiempo, aquellos textos redactados con la intención de operar en alguna medida sobre el entorno contemporáneo, según es lo normal que ocurra con los artículos de periódico, tendrán que ser tan perecederos como la hoja del día en que aparecen publicados, a menos que su autor, por rara y feliz excepción, haya tenido la suerte o la maña de poner con ellos en contacto la actualidad cotidiana con preocupaciones, sentimientos o pasiones del alma capaces de dotar a su escrito de la calidad que lo haga hasta cierto punto inmarcesible (Ayala, 1987: 9).

O indagando en cuál pueda ser la función de la crítica:

Si la crítica erudita puede afinar y asentar criterios que hayan de prevalecer a la larga en la historia de la literatura, la función inmediata de mediar entre los productos literarios nuevos y el lector usual hacia el que ellos se encaminan sigue siendo desempeñada, como viene siendo usual desde el siglo XVIII, a través de la "Prensa" corriente (Ayala, 1990: V).

Tampoco pasa por alto el novelista el cambio tecnológico que se ha producido en nuestra sociedad, el consecuente crecimiento desmedido de las empresas publicitarias y el hecho de que el libro haya pasado a considerarse como una mercancía que debe quedar sujeta a las leyes del márketing. De ahí que la propaganda se constituya en mediadora entre el libro y el lector y que la crítica literaria

deba contribuir a vender. En este sentido, Francisco Ayala equipara en su Discurso de Ingreso en la Real Academia Española la retórica del periodismo con la retórica parlamentaria anotando que los textos literarios son meros productos dirigidos a actuar, de una u otra forma, sobre la conciencia del destinatario:

Y -consecuencia de alcance incalculable- es así como se efectúa el cambio de posición de los hombres de letras dentro de una sociedad: mediante la letra impresa vendida al consumidor potencial se inserta el escritor como profesional libre en la estructura social burguesa (Ayala, 1984: 48).

Este hecho tiene una importancia especial para la crítica literaria periodística: “la crítica literaria adquiere todo su sentido en el momento en que la literatura es -entre otras cosas, pero de una forma indiscutible, como enseña Escarpit- la rama “producción” de la industria del libro, como la lectura es su rama de “consumo”” (Roso, 1989: X). Pero esta visión de la literatura como mercancía y del crítico como publicista no siempre es bien vista por todos los autores. Rafael Conte, aunque reconoce que hace tiempo que la calidad específica de un producto se ha convertido sólo en uno de sus ingredientes de las técnicas del márketing que son las que deciden qué se vende y por qué, establece una diferencia: “la literatura está hecha para durar, y el mercado para consumir” (1988: 83); por eso, en opinión de este autor, cuando autores, editores y críticos se dobleguen al mercado, el mercado se convertirá en autor y la literatura desaparecerá sin remedio. Por otro lado, el mercado soporta mal la crítica, por lo que tiende a suplantarla ejerciendo además una censura, una manipulación que afecta a todos los agentes de la comunicación literaria. En este contexto se entiende la importancia que se atribuye a la crítica:

El crítico está solo, y tiene que luchar contra el mal gusto y la demagogia y las simplificaciones y defender la literatura (Conte, 1988: 83).

En este mismo contexto debe considerarse a los lectores, receptores de la crítica que, por tanto, la condicionan en buena medi-

da. Si la labor del crítico es ejercer de intermediario entre la obra y el lector es obvio que no puede ir contra el lector, ahora bien, ¿qué pide el lector? Aquí surge un problema nada baladí puesto que de este elemento de la comunicación literaria depende la empresa editorial ya que es él quien consume. La llamada cultura de masas no es ajena ni a la literatura ni a la actividad crítica, pues con su exigencia de bajar el nivel de determinados productos para que puedan tener acceso a ellos gentes sin una concreta preparación, o en caso contrario estar condenada a dirigirse a la inmensa minoría o a desaparecer, determina la actuación crítico literaria:

Así pues, no nos equivoquemos: es esta doctrina populista, hoy imperante, la que priva por completo de función a la crítica al negar validez a todo criterio que se eleve por encima del gusto del público, y no en absoluto la (hoy tan desprestigiada) “nueva crítica”, tan inhumana y popular como las formas artísticas o literarias que tomaba como referencia. El criterio elemental de esta nueva doctrina es el consenso (“no es que yo lo diga, es que lo dice todo el mundo, es que es de sentido común”), cuya expresión material son las listas de ventas (Pardo, 1995: 36).

Contra este hecho tan extendido se manifiesta Miguel García Posada:

Si el rigor no significa iconoclastia, sí debe, a mi juicio, implicar una cierta conciencia militante frente a los subproductos literarios, con los best-sellers a la cabeza, tan amenazadores para la literatura canónica. [...] La batalla frente a la subliteratura debiera ser frontal (García Posada, 1988: 148).

Si en 1987 Constantino Bértolo mostraba su temor a que la crítica se convirtiera en un “mero apéndice de la industria editorial” (1987: 222), pocos años después acepta abiertamente que “el crítico es un intermediario que se mueve a la vez en el mundo de la cultura y en un mercado” (1990: 27-28). No cabe duda de que las reseñas forman parte de la promoción de un libro, de ahí que los departamentos de relaciones públicas, promoción y publicidad de las editoriales

inviten a los coordinadores o responsables de los medios en los que los críticos trabajan ya que a través de ellos ejercen su influencia sobre la actividad crítica.

Rodríguez Puertólas no deja de criticar el servilismo al poder de toda crítica que, por otra parte, es ejercida por aquellos que se constituyen en parte importante del engranaje del sistema:

Así son los nuevos comisarios de la cultura, arropados ahora y siempre en el culto al Poder, en espera de subvenciones, prebendas, consejerías, con -lo repito- el omnipresente influjo de los medios de comunicación inextricablemente unidos con ese Poder y con un complejo monopolístico editorial (1987: 14).

De esta opinión podría deducirse que los “comisarios de la cultura” están encantados con la situación. Sin embargo, el malestar se manifiesta en todos los frentes. En principio existe el que Bértolo ha llamado “el malestar de escribir” consistente en la desaparición de la frontera, existente en otros tiempos, entre la esfera de lo estético y la de la simple mercancía de consumo, algo similar a lo que Barthes llamaba *escritores y escribientes*. La llamada “normalización” en el mundo de las letras españolas a partir de la transición se ha entendido como sometimiento a la dominación de las reglas del mercado por parte de escritores, críticos, editores y lectores que han aceptado el juego sucio de los premios, que el número de ventas se convierta en equivalente de valor literario, que la autopromoción del escritor se lleve a cabo sin ningún tipo de prejuicio o medida a cambio de un reconocimiento social que es más importante que la literatura misma. Aunque todo ello provoca un notable malestar, no parece existir solución puesto que:

La tensión entre la voracidad del mercado y el mantenimiento de la peculiaridad de la mercancía escritura, del que es síntoma el malestar del que venimos hablando, sin duda se acentuará en los próximos años y mientras prosiga la expansión cuantitativa y cualitativa del capitalismo (Bértolo, 1994: 31).

La distinción entre estos dos tipos de crítica es norma común en todos los agentes de la comunicación literaria. No resulta extraño que unos se hayan inclinado por un tipo de crítica y otros por la contraria, aunque en la segunda mitad del siglo XX no ha sido raro que un mismo crítico ejerza su actividad en los ámbitos periodístico y académico a un tiempo. Esto no impide que ambas actividades sean distintas, pues distintas son sus funciones sociales y la concreta forma de ejercerlas. Si la crítica periodística se caracteriza, como venimos viendo, por su inmediatez, la académica, en cambio, es más pausada, lo que le permite echar mano de instrumentos teóricos y metodológicos ausentes en la primera; sus efectos, por otra parte, se ven más a largo plazo, por lo que no han faltado autores que han creído que es esta última variedad la que está destinada a perdurar en el tiempo. A pesar de las diferencias notables, en las últimas décadas se viene denunciando una crisis en la actividad crítica, independientemente del medio en el que se ejerza.

En lo que se refiere a la crítica literaria periodística es de destacar que se le hayan pedido al crítico tantas cualidades y aptitudes que al final se le haya presentado como un ser sobrehumano. Un ejemplo ilustrativo es el de Manegat (1968), que exige un buen nivel cultural, una profunda formación profesional, independencia, honestidad, sensibilidad e intuición personal, responsabilidad y neutralidad. Ni que decir tiene que resulta imposible encontrar en una sola persona tal compendio de virtudes, por lo que si la crítica entra en crisis cuando falla alguna de ellas la crisis se presenta como inevitable. Y además, el error “forma parte sustancial de la tarea crítica. Los errores de hoy pueden ser los aciertos del mañana y al revés” (Conte, 1988: 82) (sobre los errores críticos, ver Bértolo, 1990). Por otro lado, no son pocos los autores que piensan que cada literatura tiene la crítica que se merece, como Javier Goñi (1988), o que la crítica va implícita en la creación literaria:

La obra literaria es un Jano que necesita creación y crítica. Puede parecer extraño que asimile la crítica al acto

creador, no lo es porque la crítica es también creación y no una actividad parasitaria. Hay muchos tipos de crítica en función de los objetivos y de los métodos, pero es imprescindible la realizada en los periódicos, en estos suplementos culturales. No se trata de una actividad policial, sí de una labor ordenadora y de clasificación (Garrido Moraga, 1989: XV).

Rafael Conte señala una común misión mediadora:

El crítico media entre la literatura y la universidad o el periodismo, y a su través, con el público lector, alumnos y lectores heterogéneos (1987: 7).

Ricardo Gullón, que ejerció una abundante labor crítica durante toda su vida en ambos medios, nunca dejó de tener presentes las diferencias entre ambos. El avance teórico es alabado en lo que tiene de positivo:

En los últimos años se ha tendido a construir brillantes sistemas científicos o sesudos que, como las antiguas preceptivas, proponen criterios de aproximación a la obra literaria. Quizá el más sólido resultado de esas tendencias ha sido el de atribuir al texto la consideración que merece. Ortega en España, los formalistas rusos y el New Criticism americano apuntaron en esa dirección, que, desde luego, no había sido la de Sainte-Beuve, Brandés o Menéndez Pelayo (Gullón, 1976).

El avance desde el impresionismo crítico, tan común durante años, hacia la consideración del texto literario en sí mismo es considerado positivamente. Y este avance se ha producido en el ámbito académico en el que, tras centrarse la crítica durante décadas en tendencias basadas en el autor y de carácter historicista, junto al análisis psicológico:

Formalismo, estructuralismo y semiótica obtuvieron en círculos universitarios un predicamento que permite afirmar que se ha impuesto en ellos el estudio de las formas (Gullón, 1988: 90).

Sin perder nunca de vista que la función de la crítica es mediar entre el texto y el lector (Gullón, 1990), el crítico no olvida que:

La crítica periodística es ante todo informativa y sirve la útil función de anticipar comentarios y reflexiones que la prolongarán más tarde (Gullón, 1988: 89).

Ahora bien, la apuesta por el formalismo no exime a su autor de manifestar sus reservas hacia otras corrientes académicas como la impregnación teórica que detecta y que cree procedente del mundo anglosajón, de Henry James y T.S. Eliot sobre todo:

Se ajusta así la crítica a principios de un cierto cientifismo que aspiran a ser reconocidos como base segura para el descifrado. Esta aspiración debe ser descifrada de cerca. Tras deshacer lo desechable y asimilar lo asimilable, o sea, después de criticar la crítica y de revisar la teoría se estará en condiciones de optar por lo que fatalmente ha de ser la crítica: mezcla de análisis, glosa, teoría y valoración (Gullón, 1988: 90).

Aunque el formalismo defendido por Gullón ha tenido una amplia presencia en la crítica española, por poner un caso muy significativo, en el suplemento de *Informaciones* y en sus continuadores durante mucho tiempo, hay autores que no creen pertinente trasladar al ámbito periodístico la crítica académica entre otras cosas porque los nuevos movimientos críticos:

vienen envueltos en jergas que son ininteligibles no ya para el lector común, sino para cualquiera que se haya dado al trabajo, tal fútil como arduo, de aprendérselas previamente (Ayala, 1990: V).

Pero tampoco la crítica periodística está libre de males:

la crítica de prensa adolece de mediocridad en sus fundamentos teóricos, de pesadez en la prosa y de oportunismo amiguista (Garrido Moraga, 1989: XV).

De ahí que el acercamiento entre ambas sea no sólo recomendable sino hasta necesario, pues entre una y otra pueden contribuir a crear una actividad crítica que retome lo mejor de cada una y elimine lo negativo o innecesario

Uno de los tópicos más frecuentes en nuestros días en el ámbito de la “crítica de la crítica” ejercida por escritores es la descalificación de ésta porque sus autores, esto es, los críticos, no son creadores. Tal hecho se presenta como un serio inconveniente a la hora de comprender la obra literaria y mostrar un derecho legítimo a juzgarla. Bajo esta actitud se esconden hechos distintos como que en el pasado la figura del escritor-crítico haya sido muy frecuente -y aún lo es en la actualidad-, y por otra parte, encierra una concepción de lo literario como coto privado que requiere, para todo aquel que quiera acercarse a él, la posesión de las mismas cualidades de los productores, los cuales, en última instancia, se entienden como seres dotados de cualidades extraordinarias y poco frecuentes. Claro está que en el otro lado de la balanza están quienes creen que la creación y la crítica deben separarse en favor de las tan deseadas objetividad y justicia del acto crítico, como García Posada (1988: 144):

Y hoy, en España, la coexistencia de ambas funciones -crear, criticar- dista de ser un hecho saludable. No deja de ser sintomático el que los ataques se produzcan ante las reacciones adversas de los críticos o sus silencios. O la crítica miente o es mala. Hoy por hoy, y con notables excepciones, representa un factor de desprofesionalización en el campo de la crítica militante -no tiene por qué serlo en otros-.

Existen, además, otros elementos de no menos importancia:

Se diría que para algunos la crítica es una parásita de la literatura, cuando bien ejercida debía ser un agente higiénico que destacara los valores auténticos y contribuyera a eliminar la bazofia o aquello que, simplemente, carece de interés (García Posada, 1990: XI).

José-Carlos Mainer, en su defensa de la crítica, y tras recordar que esta actividad es tan antigua como la literatura y como la gramática y que hay autores que afirman que las tres debieran ser lo mismo, afirma que:

El crítico no es un parásito del creador y conviene recordar que T. S. Eliot habló a menudo de poetas que eran muy inferiores a sí mismo, o que Clarín concibió una novela a fuerza de penetrar en el análisis de los relatos de sus amigos, o que Meléndez Valdés escribió la mayor parte de su obra para ser digno de Cadalso y Jovellanos (Mainer, 1989: 27).

Rafael de Cózar, aunque empieza admitiendo que la investigación, el estudio, la actividad crítica y la enseñanza no parecen actividades propias del creador, ni el erudito las ve como tales, reconoce que existen numerosos profesores-escritores. Y es que hay distintos estratos en la crítica que es necesario diferenciar:

Cuando ésta se emplaza en ámbitos artísticos con relativa repercusión económica -el cine, el teatro, la pintura- o en medios de comunicación de masas con amplia repercusión, el crítico adquiere cierta conciencia de poder que, con frecuencia, pone de manifiesto. La crítica inmediata se traduce en perjuicios o beneficios para el bolsillo mientras que la crítica a largo plazo, el estudio detenido, importan para la historia y la heráldica literaria (1987: 39).

En cualquier caso, como en nuestro país la literatura y la crítica tienen escasa influencia en la economía de escritores y críticos, éstos sólo pueden influir en el reconocimiento y el prestigio social del autor tanto en un tipo de crítica como en el otro. La crítica, a su vez, va estrechamente ligada a la autocrítica, a la reflexión sobre el fenómeno literario, por eso no se explica una separación tajante entre crítica y creación:

la investigación seria y en profundidad no va reñida con la creatividad, incluso aunque esos ejemplos ya realizados fueran experimentos frustrados. La crítica es en definitiva una de las actividades creativas más interesantes y difíciles, sobre todo si se aspira a que sea verdaderamente creativa (Cózar, *ibidem*: 40).

Javier García Sánchez (1990: XII) tampoco niega esta relación que presenta como identificación: “La crítica en sí es creativa,

como la ficción. [...] Una crítica bien hecha es una pequeña joya”. Más comedido se muestra Antonio Ortega que, sin establecer una ecuación tan arriesgada, defiende el carácter de género de la crítica y, por consiguiente, su creatividad, una vez desaparecido el mito de la objetividad y el carácter de autoridad que se le otorgaba al crítico, en tanto que juez, en el pasado:

Si la objetividad del periodismo de opinión puede ser una falacia, la de la crítica como género periodístico de opinión, también. La “legislación evaluativa” pierde de nuevo su legitimidad, confirmando que la crítica literaria es una actitud puramente personal, y que como escritura puede estar al mismo nivel que cualquier otro género literario; su verdad será una verdad subjetiva y plural, la que cada lector construye para sí mismo. El crítico es un lector, privilegiado o no, que por medio de la escritura da cuenta de su lectura; el lenguaje es su instrumento, y el uso expresivo que hace de ese lenguaje determina su valor. Esto es lo que hace de la crítica un género, si se quiere fronterizo, pero en cualquier caso creativo, donde la voz propia del crítico toma cuerpo (Ortega, 1995: 33).

Al contrario que otros compañeros de exilio (Francisco Ayala es un ejemplo muy significativo de inquietudes en este sentido), Manuel Andújar, que se ve envuelto en una época especialmente conflictiva y rica para la crítica literaria, no se manifiesta desde un punto de vista teórico más que una vez y de forma un tanto peculiar, como se deduce del título del trabajo: “En torno a la crítica literaria, marginal e informalmente” (1975), que se plantea como un diálogo entre un “ilustre” catedrático, un crítico periodístico, un novelista, un estudiante de biológicas y un lector.

El catedrático y el crítico se hacen eco de la existencia de un debate en torno a la crítica y, aunque saben que pertenecen a ámbitos distintos, se reconocen igualmente afectados por el citado debate. Es el estudiante el que ofrece una tercera posibilidad frente a la crítica académica y la periodística:

la “crítica de escritor”, de colega, que ofrece, al menos para mí, ángulos ópticos y perceptivos diferentes, dignos de tenerse en cuenta (Andújar, 1975: 39).

El lector cree que la crisis afecta a toda actividad crítica que se ha visto condicionada por un pasado lleno de conflictos que la han hecho reacia a la crítica.

Frente a las visiones que representan e interesan al catedrático, al crítico y al novelista es el estudiante el que plantea una de las cuestiones más importantes:

¿Arte o ciencia, pues? ¿Saber organizado, cuantificado y clasificado? ¿O predominio de la “sensibilidad” y de las quisicosas del gusto argumental, estilístico, etc.? (Andújar, *ibidem*: 40).

El lector apunta a otra no menos importante, la libertad; en la carencia de libertad en España y los resultados negativos de esta carencia coinciden catedrático y novelista. La reflexión se impone, y no sólo en el ámbito académico, reivindica el crítico, al igual que la variedad; el novelista, en cambio, hace hincapié en la imaginación literaria que ha de darse también en la crítica; el lector señala la ausencia de organismos que inciten y promuevan la lectura. La puesta en común tiende a unificar posiciones:

CRÍTICO.- Los de mi cuerda seríamos “un enlace” orientador, puente –ingeniería al canto- entre los doctos y esos grupos futuros, espontáneos, alientadores.

NOVELISTA.- ¡Bien quisiera yo identificarlos, visualizarlos!

CATEDRÁTICO.- ¡Si a todos nos moviera el constante anhelo de aminorar, hacendando y transmitiendo trabajo y vocación, el manifiesto rezago de la literatura española!

LECTOR.- ¿Colaboraríamos “nosotros”?

CRÍTICO.- Redactaré un comentario alusivo. Sintomáticamente, el cónclave lo merece. Todavía no cierran mi página en el jacarandoso semanario (*ibidem*: 42).

Afán conciliador, pues, bajo la mirada estupefacta de la bióloga, que no ha intervenido en el diálogo. Sobre la posibilidad práctica de que tal acuerdo se produzca nada sabemos ya que no conocemos ese trabajo que va a redactar para someterlo a comentario en el próximo encuentro. Ni que decir tiene que trazado este panorama Manuel Andújar se siente identificado con el novelista, pero si leemos sus trabajos no podemos negar la presencia de buena parte de las características que hemos señalado en las páginas anteriores para la crítica periodística.

Aunque Andújar ya se había estrenado como crítico en la revista creada por él mismo junto a Arana, *Las Españas*, el 4 de noviembre de 1949 da una conferencia en el Ateneo Español de México que, por su interés, se va a publicar ese mismo año. El tema es muy afín a las inquietudes del autor en esa época: *La literatura catalana del destierro*, tema que le permite tratar la cuestión del exilio, de la literatura, y del federalismo en España. La íntima interconexión existente entre política y literatura aflora desde el inicio del ensayo:

Yo no soy, al modo quietista y socarrón, un “imparcial” frente al llamado problema de Cataluña. Partidario fervoroso de una solución federal para la estructura fecunda de nuestro país, para la armonía creadora de los pueblos peninsulares, para su unión real y profunda, la manera de ser del antiguo Principado, en la compleja gama de sus dimensiones, me importa apasionadamente...[...] Línea de conducta –de sensibilidad y concepto asimismo– que cabe aplicar a Vasconia, a Galicia y, como perspectiva tesorera de una acción, y de un ideal, a Portugal (*ibidem*: 7-8).

El trabajo se divide en partes claramente diferenciadas (y consecutivas): reivindicación de Cataluña y lo catalán, importancia del idioma, temática de la literatura catalana, ruptura del exilio, y comentario, a veces muy detallado, de los autores y obras que el crítico considera más significativos de la literatura catalana en el exilio. En lo que se refiere al idioma, y frente a quienes no entendían el empeño

de escribir en catalán por carecer de valor universal y, por tanto, restringir la creación literaria, Andújar reconoce en la lengua un vehículo de expresión de costumbres, cultura, geografía, paisaje..., identidad propia en definitiva, a la que los catalanes no deben renunciar pues, haciendo grandes aportaciones en catalán, hacen también grandes contribuciones a la cultura universal. La temática no dista de los escritores que escriben en español: el exilio, la derrota, la indefensión...; no extraña, pues, que también ellos elijan formas literarias de carácter subjetivo en ese momento crítico como las memorias o el diario en los que:

de la palabra directa, cálida y desaliñada, se perfila, por vez primera, una visión en perspectiva de la patria (*ibidem*: 12).

Los escritores catalanes en el exilio que se retoman son Agustín Bartra, que es calificado como el escritor más significativo del exilio, aunque su obra sea desigual; de él se destaca su procedencia de clase obrera catalana y Andújar retoma poemas como “Xabola”, sobre los campos de concentración, “Oda a Cataluña desde los trópicos” o “Requiem”, poemas que se comentan en función de la peculiar visión que dan del exilio y la nostalgia de la tierra catalana perdida. “Las formas de la vida catalana” de José Ferrater Mora es el escrito teórico que sirve a nuestro autor para explicar distintos escritos literarios; recordemos que Ferrater Mora señala en este ensayo que los pilares de la idiosincrasia catalana son el “seny”, la mesura y la ironía. Como ejemplo de la importancia que adquiere el paisaje se cita la “Geografía espiritual de Catalunya” de Bladé Desumvila, que transcribiría las teorías de Francisco Pujols según las cuales entre la España imperial de Castilla que aspiró a la unidad religiosa y la Francia imperial que, por el contrario, aspiró a la libertad religiosa, Cataluña estaba a punto de aliar la religión única a la que espiraba Castilla con la religión libre de Francia; en Dusemvila, por otra parte, se deja entrever, con enorme lirismo, la variedad del paisaje catalán. Doménech Gansé destaca por sus “Retratos literarios”, y Rafael

Tassi i Marca escenifica la historia de Cataluña con sus hombres y acontecimientos.

La vitalidad del cuento la confirma Andújar citando a autores como Bartra, Ana Muriá, Vicente Riera Llorca, Ramón Vinyes y José Roure-Torrent. Comentario más extenso merecen Mercé Rodoreda, entonces escritora muy joven cuyos cuentos no habían sido publicados de forma conjunta, Pere Calders, Xavier Berenguerel, Marius Toares, muerto a los 32 años, Pere Quart, escritor de nostalgias, y Alexandre Plana, paisajista. Como los representantes con más futuro de la novela catalana se citan Víctor Catalá y Puig i Ferrater; la novela es un género ampliamente tratado, junto al cuento y la poesía; por el contrario, el ensayo y el teatro no los cultivaron los catalanes exiliados. La ausencia de teatro, que podía justificarse por la indiferencia de público y lectores, resulta extraña a Andújar, que señala la actividad editorial e incluso de música folklórica de los catalanes republicanos, pero no la fundación de ningún grupo experimental de teatro, campo en el que tenían ya una tradición. Más grave es, a su juicio, la ausencia de cultivo del ensayo de forma continua y sistemática, una explicación posible puede ser, a juicio del crítico, la obligación a la que se vieron sometidos distintos autores de aceptar el castellano como idioma instrumental. Para terminar, dos patriarcas interesados en apoyar a las nuevas generaciones y mantener la tradición: José Carner y Luis Nicolau d'Olwer.

En suma, Manuel Andújar nos ofrece una amplia panorámica de la literatura catalana del destierro en cincuenta páginas plagadas de nombres que se seleccionan en función de la importancia que se les atribuye. La abundancia de escritores le impide adentrarse en el análisis pormenorizado de cada uno de ellos, de los que se señala lo que se considera más distintivo y característico de su obra. Los comentarios de obras concretas, con las correspondientes citas, sólo se producen en el caso de los poetas y cuando se están citando poemas que al crítico le parecen especialmente significativos de la

literatura del destierro en algunos de sus aspectos más destacados. El objetivo, mostrar primero la existencia y luego la importancia de la literatura catalana del destierro, se logra, aunque en una visión general que, por lo sintética y temprana que es, necesita, lógicamente, un desarrollo mayor.

Una obra posterior, y de mayor extensión, es *Grandes escritores aragoneses en la narrativa española del siglo XX* (1981), obra que, al centrarse únicamente en tres autores, Benjamín Jarnés, Ramón J. Sender y José Ramón Arana, hace posible que sea más explícito, que se extienda más, lo que nos permite ver la peculiar y flexible concepción que tiene nuestro autor de la práctica crítico literaria. No en vano aclara en unas palabras preliminares a la obra:

Los estrictos estudios críticos –de académica roturación, que en las excelencias ajenas tanto aprecio- no son de mi complacencia, y menos aún de mi competencia. La mera aproximación biográfica, salpimentada por los pertinentes indicativos antológicos, amenazarían relegar valores artísticos generales y las respectivas significaciones videntes, término que empleo sin ambages, pues en toda convicción donde el verbo impera se registran vibraciones proféticas, en mayor o meno grado (Andújar, 1981: 8).

La obra responde fielmente a esta declaración inicial de principios en un libro que bien puede situarse en el ámbito de lo que en el artículo sobre la crítica antes citado Andújar llamaba “crítica de novelista”, es decir, crítica de un gran conocedor del fenómeno literario que ejerce tal actividad por la simpatía y/o afinidad que siente hacia los tres escritores objeto de estudio y que se enfrenta a sus obras desde una óptica marcadamente personal y subjetiva. En este “tríptico” crítico se recogen claramente tres registros, cada uno presente en un autor distinto: la consideración de un escritor como representante de una generación literaria y de un ambiente cultural determinado, en Benjamín Jarnés; la fascinación de un escritor exiliado por América y esa realidad fundamental que es el mestizaje, en R. J. Sender; y, la

evocación del hombre y el escritor en tanto que amigo y en forma de epístola en el caso de José Ramón Arana. Y, ni que decir tiene, los tres escritores fueron víctimas del exilio. Por eso Manuel Andújar no puede dejar de avisar:

Difícilmente –salvo en una mera figuración hipotética- pueden apreciar los jóvenes españoles de hoy y sus inmediatos, maduros antecesores, unos y otros condicionados, a colmadas dosis de sumisión o rebeldía, por las derivaciones seudoculturales del franquismo, la significación e influencia, a lo vivo y no a lo simulado, que ciertos pensadores y escritores irradiaron en la época que generó la República y en el transcurso de ésta, renacimiento general quebrantado por la guerra civil y el doble exilio exterior e interior (Andújar, 1981: 13).

Jarnés es una figura sumamente atractiva en tanto que biógrafo, narrador, ensayista y crítico que pasa de la vanguardia al exilio con todo lo que ello supone de ruptura drástica. Andújar quiere reivindicar la figura del compañero de exilio –lo fue en el Sinaia y después colaboró en *Las Españas*- destacando el gran magisterio artístico ejercido por él en España y la gran precisión idiomática de su obra. El crítico llega a ver la modernidad en la obra de Jarnés, pero, recurriendo a su *alter ego* crítico “Andrés Nerja”, tiene que justificar en un sentido forzado la adscripción del autor aragonés al que Ortega y Gasset (1925) llamara “arte deshumanizado”:

Porque [...] se han de sumar a los convergentes motivos de su neto liberalismo, el factor, muy gravitante a mi juicio, de que la oficial defensa jarnesiana de la “deshumanización del arte” implicaba ya, para un observador perspicaz de sus ensayos novelísticos y de sus dictámenes críticos, una honda preocupación por el prójimo, asaz corporeizado también, respecto al semejante, para los que propugnaba, según táctica antidogmática de insinuaciones y propuestas, los fueros de una dignidad ética y estética individualmente encarnada, y sin la cual, las restantes, contiguas o presentas, son inconcebibles e inviables (Andújar, *ibidem*: 19).

Porque de toda la revolución vanguardista Manuel Andújar había asimilado sólo los logros estilísticos pronto consolidados, se siente obligado a destacar el carácter humano de la deshumanización jarnesiana, a pesar de que en 1981 esa era ya una cuestión superada en España, pues tras los primeros años de posguerra tanto las vanguardias como las teorías orteguianas habían sido aceptadas en su contexto y con el sentido concreto que tenían. Y es que el compromiso histórico del autor le impide sin duda apreciar, y hasta aceptar, una literatura que no pueda leerse y entenderse en función del interés de los oprimidos y desposeídos. A partir de esta aclaración inicial el crítico nos cuenta la vida literaria y personal (hasta las enfermedades, y amigos, muchos amigos) de Jarnés, comenta detalladamente -en amplia antología- fragmentos o detalles que considera especialmente significativos de sus obras, incluye cartas y no olvida aludir a su etapa mexicana (su pertenencia al Ateneo, su colaboración en revistas como *Plural* o su relación con personalidades destacadas como Octavio Paz). Aunque resultan innegables las filias jarnesianas: Ortega como pensador, Juan Ramón como poeta, el crítico no desecha la hipérbole al atribuir al escritor catalán la posible invención del *nouveau roman*. Como telón de fondo siempre el intento de justificar lo injustificable, o lo que es lo mismo, hacer de Jarnés el escritor comprometido que nunca fue:

A una época tan conflictiva y agitada sometía su neta consagración literaria. ¿Podemos estimar, en coordenadas, que su liberalismo se mantuvo siempre “aséptico”, distante? Juegan, para este complejo y arriesgado emplazamiento, su carácter pacífico y convivencial, su manifiesto anticlericalismo y su cosmovisión escéptica y paganizada, de individuales pivotes éticos, en desacuerdo con los postulados y normas peyorativamente castrenses, a su juicio y a trechos incubación del absurdo (*ibidem*: 28).

Con Ramón J. Sender el crítico Andújar sigue otra estrategia: resaltar en su obra el interés por la cultura americana indígena como elemento determinante, si bien no niega otros elementos como el

retrato de los primeros años de la República, el movimiento obrero cenetista, manifestaciones en contra de la guerra y el rechazo del golpe militar que desembocó en la guerra civil. En este sentido, Andújar da cuenta fielmente de las investigaciones que desembocaron en *Mexicayótt* (1940) de Sender, recopilación de nueve narraciones en las que se da cuenta de lo específico prehispánico y se siembra la duda sobre la Conquista. El arte, las costumbres, la historia de la conquista, la esclavitud, detalles puntuales de la cultura, la naturaleza, modismos lingüísticos..., constituyen para el crítico la aportación de Sender a una teoría del mestizaje:

Sin propósito de teoría sistemática, a mi entender, Sender nos ha deparado, mediante sucesivas entregas, la ficción-verdad, las observaciones en convergencia y las encendidas paradojas de uno de los mestizajes más complejos y trascendentales (*ibidem*: 102).

Las obras de temática americanista son comentadas hasta la saciedad, y en sus más nimios detalles, Andújar tampoco evita aquí el elogio desmedido cuando le atribuye a Sender el mérito de haber sido el cultivador primero del “realismo mágico” (*ibidem*: 126). Para terminar, una declaración de intenciones críticas logradas para evitar cualquier reproche, como el olvido de toda la obra de Sender que no se inscribe en este ámbito:

Intenté, desde el ángulo perceptivo y valorativo de mi experiencia, presentar un panorama existencial, no libresco, de los motivos y preocupaciones que pueblan los relatos y novelas de Sender cifrados en el Nuevo Mundo.

De 1939 a la fecha, en notoria colisión ardiente con su destierro, Sender ha creado –paradojas y contrasentidos incluidos– una de las más significativas cosmovisiones de las tierras fronterizas, al norte y al sur del río Bravo, más proyectadas hacia el continente de hablas hispánicas, muy fijadas al remoto ayer y a la persistida idiosincrasia, costumbres, mentalidad y temperamento de los mexicanos (*ibidem*: 155).

La tercera parte de la obra, dedicada a Arana, nos da pistas inequívocas de su carácter desde el título mismo: “Epístola a José Ramón Arna, amigo y compañero. Domicilio conocido, en la Ciudad del cielo”. Andújar recurre ahora a la epístola, forma en la que, como veremos en el siguiente apartado, se desenvuelve con gran soltura. Hablar de Arana, por la profunda amistad que lo unió a él, es hablar de sí mismo, y muerto ya el entrañable compañero, hacer balance de una vida marcada en ambos casos por el destierro:

Tú y yo, clasificados inequívocamente en la generación –popular– de la guerra y de los exilios, somos, y de ahí las contradicciones superficiales, Hombres-españoles de paz. Y quizá lo fuimos en todo momento, hasta en los trances dramáticos de general encono (*ibidem*: 160).

Las discrepancias habían aparecido en la relación amistosa, Arana había abandonado la creación literaria por la actividad política con el consecuente reproche del amigo, pero la reconciliación llega porque desde la fundación conjunta de *Las Españas*, la preocupación por el país materno y sus problemas, con sus injusticias y desigualdades, el rechazo al franquismo o la añoranza que siente en el exilio son elementos que los unen en una fraternal relación. *El cura de Almuniaçed* es una de las obras que Andújar más alaba de Arana; cuando se publica, tras sufrir la censura y por las gestiones realizadas por Andújar, él mismo le escribe un Prólogo sumamente elogioso. Tras la vuelta del escritor jiennense a España son las cartas las que siguen constituyendo un nexo de unión fundamental, por eso reproduce abundantes fragmentos en esta parte del libro, que llega a constituirse en una antología epistolar. *Can Girona* es otra obra que goza del pleno aprecio de Andújar. Trazada la biografía, a veces personal, a veces literaria, ya de Arana, ya del mismo crítico, queda la común vivencia dolorida:

Esta manera de ver, clara a mi juicio, no implica entrega, por mi parte; no me entregaré nunca. La nuestra es una verdad en nosotros, por lo menos, y ¡quién sabe!, si no es atis-

bo o presentimiento de una verdad mayor. La petulancia científica, el mal saber, el tomar aparte presuntamente sabida por el todo, ha llenado, está llenando, por una parte de soberbia, por otra de angustia que empuja a dimitir todas las categorías alcanzadas tan gloriosamente (*ibidem*: 229).

Signos de admiración es un libro en el que la crítica literaria tiene una presencia destacada, pero, por la variedad de registros presentes en él, lo veremos en el próximo apartado. Lo que no podemos dejar de mencionar aquí es que si la crítica que ejerce Manuel Andújar es personal, subjetiva y hasta arbitraria, lo es conscientemente, una crítica de quien es escritor y por tanto se permite elegir los temas que quiere y tratarlos como le dicta su corazón (en realidad su ideología); además, amigo de sus amigos, jamás va a perder su tiempo con escritores que no le interesan y que simplemente ignora porque otra cosa habría resultado contradictoria con la idea latente de que toda actividad crítica tiene un carácter reivindicativo y, en consecuencia, laudatorio, positivo.

Es de destacar también que más que en los escritos extensos nuestro autor ejerce mejor la actividad crítico literaria en textos de extensión reducida que le obligan a condensar las ideas y eliminar, al menos en parte, las divagaciones personales y las apreciaciones a veces excesivas. Que (casi) siempre eligiera como objeto estudio a escritores exiliados es una forma parcial de proceder, pero acertada en el fondo ya que él escribe de lo que conoce y, sobre todo, de lo que le inquieta y preocupa durante toda su vida. Y éste es uno de los méritos y el principal rasgo definitorio de la crítica literaria andujariana. *Signos de admiración*, como se ha dicho ya, es un libro plagado de condensadas y acertadas críticas de escritores literarios (y en menor medida de artistas y algunos personajes políticos). Pero Andújar dedica a la actividad literaria otros trabajos, artículos, en los que pone de manifiesto su agudeza crítica más allá del partidismo que nunca dejó de practicar, y es esta capacidad de penetrar en el fenómeno literario la que otorga validez a su producción más allá de la valoración personal o subjetiva.

Un caso especialmente significativo es el artículo “Narrativa del exilio español y literatura latinoamericana: recuerdos y textos” (1975), en el que pone al servicio de la crítica literaria su experiencia personal del exilio, el cual no deja de valorar, no lo hará nunca, en unas dimensiones mayúsculas:

El exilio español del 39, de origen y cercén políticos, ideológicos, el más amplio y hondo de nuestra historia, por ser el infausto resultado de una prolongada y terrible guerra civil, es el de mayor proporción, cualitativa y cuantitativa, en núcleos de eminencias culturales, intelectuales, literarios (Andújar, 1975: 63).

La cantidad y variedad de los escritores exiliados (Generación el 27, grupo de *Hora de España*, jóvenes que van a empezar a escribir en tierras americanas...) parece dificultar la labor de contrastar la producción de los escritores españoles con la de los escritores mexicanos, pero tal relación existe, y el desafío crítico consiste precisamente en determinar la influencia mutua que pudo darse entre ambas narrativas:

Coexisten, en esos años, dos estilos artísticos y vitales distintos, en una coyuntura sólo igual, para ambos, en la superficie.

Salvo excepciones, cuando algunos narradores del exilio español procuran aprehender, en pesquisa propia de lo americano, la realidad en derredor, su temática retorna, pronto, al pretérito inmediato: la guerra civil, la derivada meditación rigurosa de España, la búsqueda y enmarque de los valores humanísticos a su sentir democrático esenciales. [...]

De nuestra parte, su narrativa en proceso sirve, *in situ*, para contrarrestar las imágenes directamente percibidas y su transmutación literaria, que exhala una luz caladora. [...]

En lo que a la novela y al relato mexicanos atañe – continuamos el pareado – la bullente vecindad de la narrativa española del exilio, con su tradición recién trasplantada y su denso repertorio colectivo, ¿no habrá sido acicate para la manifestación de recias personalidades? (*ibidem*: 66).

El estudio se realiza a través de casos concretos como la obra de Ramón J. Sender, Max Aub, Elena Garro, Demetrio Aguilera-Malta, la propia obra andujariana *Partiendo de la angustia*, Ramón Gómez de la Serna y Rosario Castellanos, forma de proceder que encontramos siempre en Andújar, para quien los fenómenos críticos sólo existen y son teorizables tras ser contrastados en las obras de distintos autores.

Un caso similar es el que se produce en “Memorias españolas” (1984), extenso artículo en el que el autor jiennense aborda uno de los temas más interesantes y constantes del exilio literario del 39: la necesidad que se da en abundantes escritores de escribir sus memorias (unas veces cercanas a la biografía o la autobiografía, otras a la crónica). Andújar nota el gran cultivo y la extensión que se produce en el género memorialístico a partir del 39, y él contempla únicamente las memorias de escritores y artistas, nunca la de otras personalidades destacadas pertenecientes a ámbitos distintos. En todas estas obras se detecta una constante:

Aparte de los personalísimos enfoques, propósitos, temas y estilos, tiene un valor significativo el hecho de que en este haz predominen los moldeados y situados por el exilio, en un sentido u otro: identificación y desasimiento (Andújar, 1984: 63-64).

La nómina que se nos ofrece de obras de este tipo es completa y variada, desde Rosa Chacel, María Teresa León, María Casares y Rafael Cansinos-Assens hasta Corpus Barga, Moreno Villa, Francisco Ayala o Rafael Alberti. Los registros son diferentes, de ahí que el análisis crítico no pase por alto la difícil conceptualización del género de las memorias, fronterizo en la práctica tantas veces con la biografía o autobiografía, el retrato o autorretrato, y la narrativa. Aunque Manuel Andújar no llegó a escribir sus Memorias, tal como tenía previsto, gran parte de su obra tiene este carácter. Si ya hemos aludido al tono personal y subjetivo de sus ensayos y trabajos de crítica literaria, nos resta aún ver la complejidad que adopta la escritura subjetiva en

otras obras de este autor en las que no puede hablarse de memorias en sentido estricto, pero sí de un cruce de escritura del yo con otras modalidades discursivas.

D. Evocaciones, cartas, memorias, retratos..., crítica.

Dos de las obras más complejas y ricas de Manuel Andújar son *Cartas son cartas* (1968) y *Signos de admiración* (1986). En ambos casos se trata de recopilaciones de trabajos publicados en distintos medios y épocas o de cartas de gran valor literario, testimonial y crítico. La mayor complejidad de estos libros se debe a la variedad de registros que encontramos en ellos, aunque en casi todos los casos es el signo subjetivo el que predomina en esta escritura mixta y testimonial. Su relación con los llamados géneros subjetivos o del yo es, pues, inevitable. Es por ello que, antes de entrar en el análisis de estas obras, se impone reflexionar sobre este tipo de escritura en términos teóricos ya que la problemática que se produce a este nivel no puede ignorarse nunca. Y hablar de géneros subjetivos implica pensar (casi siempre) en la biografía y autobiografía como formas privilegiadas que tiene todo autor de dar cuenta de su propia subjetividad y de su vida, acompañada ésta en mayor o menor grado de los hechos que la protagonizan.

Aunque a lo largo de la historia nos podemos encontrar con distintas formas discursivas de carácter autobiográfico, no ha sido hasta época reciente cuando se ha sentido la necesidad de sistematizar esta forma de escritura, sobre todo por la que parece ser acuciante necesidad de inscribirla en el ámbito de los géneros literarios tradicionales junto a otros discursos de carácter autorreferencial o del yo como las biografías, memorias, diarios, etc. Tal hecho encierra una contradicción que se manifiesta al menos en dos puntos: primero, parece impropio hablar de formas del yo con anterioridad al siglo XVIII cuando, como es sabido, la noción de sujeto no surge más que con la burguesía; y, segundo, el interés por estas formas

discursivas se extiende justamente cuando la noción de sujeto entra en crisis en la posmodernidad.

No es de extrañar, en este sentido, que algunos de los más destacados investigadores en este campo hayan centrado sus esfuerzos en estudiar las distintas formas de entender, definir y encarnarse las nociones de sujeto y subjetividad a lo largo de la historia. Aunque resulta innegable la relación de la autobiografía con la historia, las formas de establecer conexiones entre ambas no siempre han sido las mismas. Si Gusdorf (1991: 9) señaló tempranamente que:

el género autobiográfico está limitado en el tiempo y en el espacio: ni ha existido siempre ni existe en todas partes [...] se trata de un fenómeno tardío en la cultura occidental y [...] tiene lugar en el momento en que la aportación cristiana se inserta en las tradiciones clásicas,

otros autores no han dudado en retrasar tal aparición, como Prado Biezma, Bravo Castillo y Picazo (1994), que han puesto de manifiesto la íntima relación existente entre autobiografía (o escritura del yo en sentido amplio) y modernidad literaria, relación que se traduce en una importante presencia del sujeto en la escritura de esta época a nivel ontológico, epistemológico y estético.

En lo relativo a la segunda contradicción que señalábamos más arriba, la actitud de los críticos ha sido, o bien partir del cuestionamiento de la noción de sujeto como paso previo a la indagación en el concreto carácter que presenta la escritura autobiográfica, hecho bastante frecuente en los autores que se inscriben en el pensamiento postestructural, o bien ignorar tal hecho, lo que conlleva la creencia implícita de que tal crisis no es más que una falacia o una moda pasajera en el mejor de los casos. Así, por ejemplo, Prado Biezma, Bravo Castillo y Picazo (1994:13) hablan de un “yo inmanente” como forma de exorcizar toda sospecha que pudiera recaer sobre esta noción, hecho que confirman con la reivindicación de la necesidad de llevar a cabo una definición filosófica del yo en la modernidad y una

restitución del concepto de autor tras su “muerte” a la par que habría que replantearse la relación que mantiene el yo del autor con el texto en la autoría. Esta actitud responde a una posición tradicional que ignora los últimos avances del pensamiento filosófico en el ámbito del postestructuralismo, pero que encuentra numerosos adeptos en la teoría de la autobiografía por las facilidades que encierra de cara a su ubicación genérica; la posición de Paul John Eakin (1992) en esta dirección es ejemplar: “la autobiografía es un arte referencial y el yo o el sujeto es uno de sus principales referentes”; de esta forma se aportan los dos pilares básicos para la definición de lo autobiográfico, pilares ciertamente cuestionables que están en la base de las teorías más extendidas en este campo.

Cuando Philippe Lejeune da su teoría, anterior a la de Eakin, y basada en lo que llama “pacto autobiográfico”, lo hace precisamente dando por válidos los dos principios apuntados, los cuales aparecen de forma explícita en la definición del teórico francés de la autobiografía:

Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de la personalidad (Lejeune, 1983: 50).

Ahora bien, Lejeune reconoce las limitaciones temporales y espaciales de su concepción ya que sólo las considera válidas desde 1770 y para la literatura europea, hecho que de entrada evita otros problemas como la noción de sujeto anterior a la existencia de la burguesía o la existencia de tal noción en ámbitos geográficos muy dispares no contemplados por Gusdorf ya que la tendencia presente en los estudios literarios y culturales de los últimos lustros ha puesto de manifiesto que en literaturas consideradas marginales, como la africana o las de distintos puntos de oriente, la tendencia autorreferencial es muy destacada, al igual que en la literatura escrita por mujeres, y la razón tal vez sea la misma: la necesidad de indagar en la identidad del individuo que escribe y dar su particular visión de la lite-

ratura y el mundo, persona que se encuentra en una situación de inferioridad causada por motivos de carácter genérico, racial, colonial, etc., hecho que genera una nueva interrogante: ¿existe tal identidad y, si existe, es posible aprehenderla a través de una concreta forma discursiva? Aplazamos por ahora esta cuestión para seguir con la teoría de Lejeune. Como hemos visto, su definición es absolutamente transparente para una visión tradicional de este tipo de escritura, y tal transparencia aumenta, si cabe, con la delimitación genérica que la acompaña basada en la presencia de cuatro elementos diferentes:

1. *Forma de lenguaje:*
 - a) Narración.
 - b) En prosa.
2. *Tema tratado: una vida individual, historia de una personalidad.*
3. *Situación del autor: identidad del autor (cuyo nombre reenvía a una persona real) y del narrador.*
4. *Posición del narrador:*
 - a) Identidad del narrador y del personaje principal.
 - b) Perspectiva de la narración (*ibidem*: 51).

La autobiografía cumpliría todas estas condiciones, los géneros vecinos no: las memorias fallan en el punto 2, la biografía en el 4a, la novela personal en el 3, el poema autobiográfico en el 1b y el autorretrato o ensayo en el 1a y 4b, y todo ello teniendo en cuenta que el cumplimiento de estas normas es cuestión más de proporción que de jerarquía, pues no se plasman en estado puro en ninguna manifestación literaria. Ni que decir tiene que tal sistematización teórica presenta numerosos problemas en la práctica, por eso el autor francés tiene que dilucidar tres cuestiones fundamentales: cómo se puede expresar la identidad del narrador y del personaje en el texto (Yo, Tú, Él); en caso de que se trate de una narración en primera persona, cómo se manifiesta la identidad del autor y del personaje-narrador (Yo, el abajo firmante); y, el hecho de que, en relación a la autobiografía, se confunden, en la mayor parte de los casos, *identidad y pare-*

cido (Copia certificada). Todo ello le conduce a su famosa teoría del “pacto autobiográfico” o “contrato de lectura” según la cual el género autobiográfico existe, pero en tanto que género contractual, esto es, como contrato implícito entre autor y lector, como tipo de escritura a la par que como tipo de lectura que varían históricamente.

En este punto podemos considerar hasta innecesarias las normas que se ofrecen con la intención de definir el género ya que desde el momento en que entramos en la recepción de un determinado tipo de escritura y en su carácter histórico la relatividad hace acto de presencia. No en vano conviven y coinciden en numerosas ocasiones distintas teorías que abogan por la importancia del lector con aquellas otras que tratan de “poner orden” en los géneros literarios (tradicionales) que desde hace tiempo se están viendo afectados no ya sólo por la aparición de teorías que los abordan desde perspectivas distintas e innovadoras, sino sobre todo por la riqueza y la movilidad de la escritura misma que, ignorada durante siglos por la estrecha consideración de los géneros según la visión aristotélica, válida para su época pero insuficiente para otras posteriores, están siendo admitidas en toda su complejidad especialmente desde el momento en que la preceptiva normativa decayó inevitablemente en el siglo XIX. En el siglo XX se ha vivido una lucha constante en este campo puesto que la variedad de formas discursivas, su interrelación y la violación de los principios tradicionales han alcanzado un elevado nivel. Si en la primera mitad del pasado siglo fueron las teorías de carácter formalista y estructural las que intentaron buscar una respuesta a distintos problemas genéricos, legando instrumentos que retoma Lejeune en la primera parte de su teoría, en la segunda mitad del XX aparecerán la semiótica, la pragmática o la teoría de la recepción que, con el lector como instrumento fundamental de sus respectivos análisis, renuevan un panorama que mostraba serios síntomas de enrarecimiento. Lejeune saca provecho a esta renovación teórica, si bien es cierto que lo hace después de comprobar las insuficiencias de una teoría fundamentalmente formalista y utilizando la categoría

del lector en un sentido laxo y hasta discutible ya que el pacto del que habla se puede hacer extensivo a otras manifestaciones discursivas cambiando simplemente los elementos básicos y definitorios: el carácter referencial y la presencia del yo. Todos sabemos que es novela aquello que un conjunto de lectores en un momento histórico dado califican de novela a partir de una serie de elementos presentes en distintas obras que sus respectivos autores ofrecen con el fin concreto de que los lectores identifiquen y sitúen esos textos. Y lo mismo podemos decir del resto de los géneros literarios y hasta de los humanísticos en general como la historia, la filosofía, etc.

Pero la tentación de dar reglas no es exclusiva del autor francés, Elizabeth Bruss, autora de una de las investigaciones más coherentes realizadas en este campo desde la perspectiva de los actos de habla, también lo hace. La autora norteamericana no deja de reconocer el *impasse* en el que se encuentra la teoría de la autobiografía; su investigación, en este sentido, parte de una premisa fundamental:

La única definición estimable sería aquella que reflejara una categoría literaria que realmente “existe”, en el sentido de que puede experimentarse como algo que obliga o dirige los actos de lectura y escritura, o al menos proporciona a los lectores y escritores una interpretación de sus acciones (Bruss, 1976: 62).

De forma paralela reconoce la necesidad de diferenciar entre la *forma*, o propiedades inmanentes a un texto, y las *funciones* que se le asignan a ese texto. Se trata, por tanto, de dos etapas que no dejan de guardar parentesco con las que se detectan en Lejeune: características formales del género y pacto entre autor y lector, el cual conlleva lógicamente la existencia de una o varias funciones que se le atribuyen al discurso calificado de autobiográfico.

Bruss, tomando como base la teoría de los actos de habla como se ha dicho, considera que la literatura, al igual que el lenguaje de la comunicación cotidiana, tiene un carácter elocucionario en tanto que lleva implícitas condiciones textuales: los participantes

implicados en transmitirla y recibirla -obviando, dicho sea de paso, la discusión que durante años se ha producido entre los estudiosos de los actos de habla sobre el concreto carácter que encierra la literatura desde esta perspectiva-. Además,

no podría decirse que existiera la autobiografía hasta que no se distinguió de otros actos elocucionarios (Bruss, *ibidem*: 65).

La definición de distintos géneros, en consecuencia, debe atender más que al estilo o construcción del texto a la fuerza que tiene sobre los receptores, lo que determina las tres reglas que ofrece para la escritura autobiográfica y que retomamos aquí:

Regla nº 1. Un autobiógrafo representa un doble papel. Él es el origen de la temática y la fuente para la estructura que se encontrará en el texto: a) El autor exige responsabilidad individual para la creación y ordenación del texto; b) el individuo que se ejemplifica en la organización del texto pretende compartir la identidad de un individuo al cual se hace referencia a través de la temática del texto; c) la existencia de este individuo, independientemente de la existencia del texto en sí mismo, se presupone que es susceptible de apropiarse de procedimientos de verificación pública.

Regla nº 2. Se afirma que la información y hechos relatados en conexión con el autobiógrafo han sido, son, o tienen el potencial para ser el caso: a) bajo convenciones existentes, se hace un llamamiento al valor de la verdad de lo que el autobiógrafo relata -no importa cuán difícil ese valor de verdad pudiera ser para averiguar si el relato trata experiencias privadas u ocasiones públicamente observables-; b) se espera que la audiencia acepte estos relatos como verdaderos, y es libre de “comprobarlos” e intentar desacreditarlos.

Regla nº 3. Si lo que se relata puede desacreditarse o no, si puede volverse a formular o no de algún modo más generalmente aceptable desde otro punto de vista, el autobiógrafo da a entender que cree en lo que afirma (Bruss, *ibidem*: 67).

Centradas en el autor, son reglas que pueden violarse, como reconoce la autora; en tal caso, lo importante será que el escritor

dé a entender que las cumple y que los receptores le consideren responsable de triunfar o fracasar en el intento. Serían, pues, por una parte, manifestación de la responsabilidad del autor y, por otra, generadoras de los derechos de los lectores, que depositan en los textos autobiográficos unas determinadas esperanzas. En definitiva, Bruss no sólo apuesta por el carácter referencial y subjetivo del que considera sin dudas género literario, sino que resalta ese elemento presente en todas las teorías de este tipo: la relación de la autobiografía con la verdad, de ahí la desmedida responsabilidad que se le atribuye al escritor y también la posibilidad que se señala de que se produzca una investigación pública destinada a verificar los hechos que se presentan en la obra; si la verdad falla, la creencia del autor en lo que está narrando parece subsanar el agravio.

Ello nos recuerda dos afirmaciones radicales de Eakin (1992: 40): “la suposición de verdad es esencial experiencialmente y es lo que hace que a los autobiógrafos y a sus lectores les importe la autobiografía” y “la voluntad de creer es inmune a la *deconstrucción* teórica de la referencia como ilusión”. En lo referente al primer aserto, la ingenuidad que atribuye el crítico a autobiógrafos y lectores parece estar superada en la actualidad; los primeros, cuando publican sus obras ponen claramente de manifiesto las carencias de la memoria e incluso la imposibilidad de transcribir una vida que de ninguna manera es una narración lineal como lo es después la autobiografía, pensemos en la lucidez que muestran al respecto dos autores españoles como José Manuel Caballero Bonald o Carlos Castilla del Pino. Los lectores, a su vez, no se dejan engañar fácilmente o sólo se dejan “engañar” cuando reciben el escrito autobiográfico como una ficción literaria más que no tiene la necesidad de responder a ninguna realidad empírica previa e inamovible. Claro está que la posición del lector cambia según el tipo de texto autorreferencial al que se enfrente. La superficialidad de la autobiografía de una estrella de cine tal vez no sea comparable con la de un político, por poner un ejemplo, pues las acciones pasadas y presentes de ese político tienen unas conse-

cuencias directas sobre la vida de la colectividad que, en ese sentido, puede aceptar mal la mentira de un texto que dice ofrecer verdades y conducir al cuestionamiento de la credibilidad del autor-persona concreto.

En cuanto a la segunda afirmación de Eakin, la consideración del referente como una ilusión no es exclusiva de una actitud crítica destructiva, a veces es consecuencia de una mera constatación, basta con preguntar a otras personas sobre un hecho que vivieron junto al autor de una autobiografía para que ese hecho referencial se convierta en pura ilusión, si es que tal referente es externo; cuando nos adentramos en el mundo de los deseos, sentimientos, sueños, etc., la situación se complica enormemente, como ha puesto de manifiesto el psicoanálisis a lo largo de su corta pero fructífera historia (ver Loureiro, coord., 1994). La voluntad de creer, cuando se muestra con decisión, perdura, pero no puede afirmarse que sea inmune a cualquier desconstrucción teórica como tampoco puede serlo a cualquier otra teoría que ofrezca un andamiaje teórico de mayor consistencia que el de la teoría referencial. Lo que no resulta extraño es que Eakin alabe la teoría de Bruss desde el hecho mismo de que la autora norteamericana presente el yo y la autobiografía como estructuras lingüísticas homólogas, a partir de aquí la lectura que hace el crítico de la teoría de esta investigadora es enormemente positiva:

Si aceptamos la escritura de la autobiografía como una especie de habla y si postulamos que la “intención” de un texto así es comunicar la naturaleza del yo del autor (el “efecto”), entonces puede que consideremos la posibilidad de que la autobiografía, como el habla, pueda proporcionar un medio en el cual, tanto para el autobiógrafo como para el lector, el yo pudiera aprenderse en su presencia viva (Eakin, 1991: 89).

Desembocamos de nuevo en una relatividad no ausente en las teorías de Lejeune ni de Bruss, relatividad que nos hace desconfiar seriamente de la eficacia teórico-crítica de estos planteamientos desde el momento en son incapaces de dar cuenta de la

que consideran “realidad incuestionable” a la vez que sus autores no dudan en descartar o calificar de nihilistas las posiciones críticas que se producen partiendo del reconocimiento no sólo de la carencia de instrumentos válidos para definir, catalogar y fijar determinados textos, sino también para construir, a partir de esos textos, un objeto de conocimiento que facilite la construcción de teorías cerradas, con pretensión de validez general, que ignoran toda la problemática que se cierne en torno a un tipo de manifestaciones discursivas que existen, eso sí, pero que pueden tener, y de hecho tienen, características y funciones dispares.

Por estas razones, entre otras, cuando en 1979 Paul de Man (1979: 114) niega la referencialidad entendida a la manera clásica, las repercusiones son tan importantes:

La autobiografía, entonces, no es un género o un modo, sino una figura de lectura y de entendimiento que se da, hasta cierto punto, en todo texto. El momento autobiográfico tiene lugar como una alienación entre los dos sujetos implicados en el proceso de lectura, en el cual se determinan mutuamente, por una sustitución reflexiva mutua.

Del papel relevante que este autor, como otros desconstruccionistas, otorga a la retórica ya teníamos una muestra excelente en *Alegorías de la lectura* (1990), donde nos ofrece su propia fundamentación de la teoría de los tropos, de gran interés en tanto que se trata de poner de manifiesto la retoricidad de todo discurso, de todo lenguaje. Libre, por otra parte, de la que durante todo el siglo XX ha constituido una obsesión permanente, la determinación de lo que pueda ser la literaridad, los esfuerzos críticos de De Man pueden centrarse en rastrear los caracteres peculiares de los discursos que habitualmente calificamos de autobiográficos más allá de su carácter literario o no literario. Si la estructura especular es la primera que señala el crítico, dicha estructura se puede encontrar en todos los textos en los que el autor se declara “sujeto de su propio entendimiento”, o sea, cuando reivindica explícitamente su autoridad,

cuando se dice que un texto es de *alguien*, ese texto es, en cierta medida, autobiográfico, hecho que, tras llevar siglos distinguiendo o intentando distinguir realidad y ficción, no es contradictorio (sobre las conflictivas relaciones entre realidad y ficción, ver Villanueva, 1993).

El que la prosopopeya sea considerada la figura de la autobiografía arroja no poca luz sobre el asunto ya que gracias a ella es:

la ficción de un apóstrofe a una entidad ausente, muerta o sin voz, por la cual se le confiere el poder de la palabra y se establece la posibilidad de que esta entidad puede replicar. La voz asume una boca, y un ojo, y finalmente una cara, en una cadena que queda de manifiesto en la etimología del tropo, *proso-pon poiēn* [sic]: conferir una máscara o un rostro (*proso-pon*) (De Man, 1979: 116).

Y esta función la lleva a cabo mediante el lenguaje. La autobiografía sería, pues, no un discurso de autorrepresentación, sino de autorrestauración, y esto, como ha señalado oportunamente Alberto Moreiras (1991: 129), porque “el sujeto está en falta”, hecho que difiere radicalmente de las posiciones de los teóricos idealistas para los que la noción de sujeto, aunque presente variantes, existe siempre y, en este sentido, es incuestionable.

Estamos inmersos, pues, en el lenguaje, con las posibilidades y limitaciones que ello conlleva, y esto por su carácter fundamentalmente retórico ya señalado. El sujeto, el rostro cuya vida se pretende ofrecer en la autobiografía no es anterior al discurso mismo que intenta definirlo, sino justamente fruto de ese discurso, pues es el discurso autobiográfico el que lo construye. La realidad extralingüística no es el referente de la autobiografía, es el límite, el borde, ya que resulta absolutamente impropio considerar que la vida determina la obra y que la obra es una especie de “transcripción” de la vida. La autobiografía interesa entonces por otras razones que De Man expone claramente:

El momento especular inherente a todo acto de entendimiento revela la estructura tropológica que subyace a toda

cognición, incluido el conocimiento de uno mismo. El interés de la autobiografía, por lo tanto, no radica en que ofrezca un conocimiento veraz de uno mismo -no lo hace-, sino que demuestra de manera sorprendente la imposibilidad de totalización (es decir, de llegar a ser) de todo sistema textual conformado por su sustitución tropológica (De Man, *ibidem*: 114).

Pasamos, entonces, de los forzados intentos de inscribir esta forma discursiva en el esquema de los tradicionales géneros literarios reconocidos por la teoría canónica imperante a la consideración de la forma autobiográfica como portadora de un problema que afecta a toda forma de conocimiento, lo que supone un considerable avance a pesar de las críticas negativas vertidas sobre el autor de *Alegorías de la lectura*. No se ignoran los problemas implícitos en los textos de índole autobiográfica, se ponen al descubierto con todas sus consecuencias, lo que en un ámbito más concreto, aunque dentro lógicamente del campo del conocimiento humano, presenta no poco interés puesto que todos los discursos que se vienen calificando de literarios deben ser revisados igualmente desde esta perspectiva que pone al descubierto algunas de las falacias de la visión idealista tradicional de lo literario.

En efecto, la noción de sujeto está inherente no sólo en la autobiografía, ni siquiera en los discursos que dicen explícitamente buscar la representación o autorrepresentación del sujeto, sino también en toda forma de escritura. En este punto adquiere sentido la indiferenciación que presentan los desconstruccionistas a la hora de distinguir discursos literarios de discursos críticos, discursos críticos de discursos filosóficos, etc., etc. Las rígidas clasificaciones basadas en presupuestos lingüísticos de la primera mitad del siglo XX así como en presupuestos de la filosofía metafísica del pasado sólo son útiles en tanto que ofrecen al investigador soluciones fáciles y tranquilizadoras, pero no suponen ningún avance para el conocimiento. Ahora que nos sabemos seres inciertos, cambiantes, fruto de una textualidad y una retoricidad que lo definen todo, es el momento de revisar

nuestras viejas certezas, y empezar por la investigación rigurosa de los múltiples discursos que nos rodean y definen, determinando su funcionamiento y su carácter histórico, es un buen punto de partida. La autobiografía, junto a la biografía, memorias, diarios, etc., presenta condiciones óptimas para propiciar esta reflexión precisamente por su “aparente” sencillez en relación a la concepción de sujeto y a su relación con elementos referenciales de carácter extralingüístico. Esa sencillez, como hemos visto, es falsa, y las teorías que se han dado, en la mayor parte de los casos, portadoras de un engaño en el que sin duda cayeron los mismos investigadores que las formularon.

Cartas

La epístola es una manifestación discursiva antiquísima. Aunque hay autores que como Rico Verdú (1981:133) sitúan su aparición en Roma no podemos ignorar la tradición griega en la que aparece, bien como elemento integrante de una obra literaria o bien de forma independiente; es de justicia citar al menos a Homero (ver *Iliada*, VI), Heródoto y las cartas apócrifas de Aristóteles y Demóstenes. Pero es que además va a ser en la Antigüedad cuando se empiece a teorizar sobre este peculiar tipo de escritura constituyéndose una *Ars Epistolica* (ver Suárez de la Torre, 1988) que aún hoy, dada la confusión teórica que existe en este campo, debemos tener presente. La epístola clásica, entendida tanto en su relación con la literatura, la Biblia o en sus distintas manifestaciones de tipo administrativo, ha sido objeto de un buen número de estudios críticos. La historia de tan conflictiva forma literaria es amplia y presenta abundante variedad formal, temática y funcional, como ha puesto oportunamente de manifiesto López Estrada (1960) entre otros.

Sin embargo, la epístola que aquí nos interesa es la moderna, la que surge a partir del siglo XVIII -aunque desde el XV aumenta notablemente su cultivo ya que ofrece un ámbito de libertad sumamente atractivo tras la desaparición de la sacralizada y estamental Edad

Media-, a la par que la burguesía y el concepto de sujeto libre, pues es entonces cuando aparece la carta privada en tanto que manifestación de la privacidad de un sujeto que se la transmite a otro, si bien también es cierto que tal privacidad se ha visto rota con frecuencia por la publicación de epistolarios que en principio no estaban destinados a un público amplio. Este hecho histórico, el ascenso de la burguesía, va acompañado de otros que influyen de forma decisiva en el aumento de epístolas literarias desde el siglo XVII como son el desarrollo del sistema postal, el estudio escolar de las epístolas latinas, la moda de la carta familiar en Francia e Inglaterra o la aparición de abundantes manuales de carácter didáctico sobre tal tipo de escritura. Hay que tener en cuenta, en cualquier caso, que en sus inicios muchos de los representantes de la nueva clase emergente sólo tienen acceso a la escritura a través de la carta, la cual se convierte así en un lugar privilegiado y único para manifestar y consolidar la nueva noción de sujeto. El papel que ocupan las mujeres es fundamental ya que, abocadas al silencio impuesto por una sociedad patriarcal, van a encontrar en la carta un medio adecuado para exponer elementos pertenecientes al ámbito privado. Además, se considera que la carta es más apta para la transmisión de sentimientos -frente a la razón-, como el diario, la biografía o la confesión, por lo que también se alega este hecho para vincularlas al mundo femenino.

Conviene recordar que el interés por la carta o la epístola se manifiesta en la retórica, las artes *dictaminis* medievales o *formularios* son una buena muestra de ello a la vez que de su carácter normativo y alto grado de sistematización (conocidas con las cinco partes en que debía dividirse toda carta: *salutatio*, *captatio benevolentiae* o *expressio malevolentiae*, *narratio*, *petitio* y *conclusio*). Si la Edad Media recibe la tradición grecolatina, ésta es sometida a un intenso proceso de formalización en el que la rica reflexión teórica presente en el pasado tanto en escritos sobre el género epistolar, en estudios generales de retórica o en las epístolas mismas, es sustituido por un conjunto de modelos que se ofrecen como objeto de imitación. Esta

práctica, con el retroceso que implica a nivel teórico literario, va a tener un amplio cultivo en los siglos siguientes, como todo el mundo sabe, si bien es cierto que a partir del Renacimiento la epístola presenta una complejidad considerable, como se deduce de las siguientes palabras de Domingo Ynduráin (1988: 78):

En cualquier caso, la epístola se presta y permite las más variadas formas y contenidos. Dada la variedad de situaciones contextuales en las que puede aparecer, las encontramos dentro de otras obras, teatrales o narrativas, y pueden convertirse en novelas tanto una sola carta como una serie de ellas. Sirven para introducir otras obras, como prólogo, o identificarse con un tratado u *oratio*. En la realidad, coinciden con las nuevas o relaciones. Por otra parte, su naturaleza las hace especialmente aptas como vehículo de preguntas y respuestas, lo que las acerca a las *questioni* y, en algunos casos, entran de lleno en esta modalidad literaria tan característica de la misma época en que florece la carta. Por la forma, la epístola coincide y eventualmente adopta los contenidos de la autobiografía y el diálogo, en cuanto esos géneros se sirven también de la primera persona.

En principio podemos decir que la carta interesa en tanto que manifestación comunicativa que pone en contacto al menos a dos sujetos, uno de los cuales transmite unos contenidos a los que el segundo accede y puede contestar, por lo que la comunicación, en este caso, como en toda manifestación literaria, es una *comunicación a distancia* que difiere de la comunicación que se establece entre varios sujetos presentes que hablan y reciben respuestas en el acto, directamente.

La existencia de cartas específicamente literarias, por otro lado, puede llevarnos a cuestionar el carácter de esas otras cartas que, al menos en apariencia, no han sido escritas con propósito estético alguno. Todo ello, sin embargo, no elimina el interés que ofrecen estas manifestaciones en el ámbito de los estudios literarios contemporáneos, sobre todo en una época en la que, tras una super-

producción de estudios sobre el concepto mismo de lo literario, aún no estamos en condiciones de ofrecer una definición única, universalmente válida. Existen asimismo otros factores a considerar. La carta o epístola forma parte de una amplia gama de manifestaciones escritas que se vienen englobando, por lo general, bajo el marbete de "escrituras del yo" o "escritura subjetiva", esto es, biografías, autobiografías, memorias, diarios..., en torno a las cuales existe en la actualidad un interés crítico muy destacado en el que, a mi juicio, debería incluirse la carta, la cual ha participado, durante todo el siglo XX, del cultivo abundante de una peculiar forma de escritura subjetiva cuyo carácter literario, como en los demás casos citados, habrá como mínimo que discutir, previa determinación de lo que se considera hoy que es la literatura, al igual que su concreta pertenencia a un determinado género literario. No extraña, por tanto, que Morales Ladrón (1996: 285, n. 2) afirme:

Uno de los precedentes más inmediatos de la epístola literaria hay que buscarlo en las memorias y en el género del diario, como podrían ser los de Samuel Pepys (1633-1703), que nos informan de toda una serie de acontecimientos históricos. De hecho, el arte del diario creció con el de la biografía y la autobiografía, y su relación con el desarrollo de la narrativa epistolar no debe ser desestimado.

Y es que una carta sin destinatario quedaría convertida de inmediato en un diario, una confesión o una biografía. De ahí que la existencia explícita de tal elemento de la comunicación como característica definitoria de este tipo de discurso -"la imaginación del tú por parte del yo que escribe" (Guillén, 1998: 196)- no pueda ser olvidada nunca.

Es a partir de la Generación del 98 cuando, sobre todo las cartas de autores que han destacado en sus respectivas actividades literarias, han cobrado un gran interés por parte de la crítica. Ello se manifiesta, ante todo, en la recopilación y publicación de abundantes epistolarios. El profesor Gallego Morell (1986: 211) ha notado este hecho:

A partir de las Cartas de Bécquer [las *Cartas literarias a una mujer* aparecen publicadas y contienen la que es la mejor expresión de la poética de su autor], el género se significa y se prodiga.

Este hecho lo explica el citado profesor en los siguientes términos:

el hecho de que la literatura española del siglo XX se comience a historiar bajo el método generacional, más o menos libremente aplicado, atrae el interés hacia el género epistolar que viene a ilustrar y a dar luz en torno a la obligada comunicación personal entre los hombres de una misma generación, aspecto que constituye uno de los ocho postulados de Petersen, plantilla obligada al ensayar una aplicación del método (Gallego Morell, 1986: 211).

El interés procede igualmente de un desmedido afán de conocer la vida privada que, aunque con antecedentes, está cobrando tintes patológicos en los últimos años, y la prensa llamada amarilla nos ofrece abundantes muestras de ello. Este interés por lo privado se traduce en el campo de las letras en un deseo de conocer a la persona de carne y hueso cuyas obras literarias se presentan como producciones de enorme importancia que han hecho que determinados autores-personas pasen a formar parte de la cultura y la historia de toda una época.

En estos momentos, en los que la crítica biográfica no es ya lo que fuera a finales del siglo XIX y principios del XX, la vida de los escritores sigue interesando en tanto que puede ser un elemento, entre otros muchos, que contribuya a explicar su producción literaria. Las cartas, debido a la variedad señalada, pueden ofrecer valiosos elementos de interés crítico y teórico literario: el proceso de gestación de una obra, las variantes de poemas, ideas sobre el ser y función de lo literario, esto es, poéticas, o las relaciones entre escritores y artistas de una época que sirven para reconstruir el ambiente literario de aquélla, por poner algunos casos.

Por otro lado, aclarar el carácter literario o no literario de determinadas cartas es necesario por cuanto las cartas privadas han sido situadas, con frecuencia, al margen de la literatura, como señala Pagés-Rangel (1997: 6):

estas cartas [privadas] han sido tradicionalmente excluidas del parnaso de los géneros literarios “mayores” , de la dignidad del valor estético que éstos ostentan y de la autonomía que ellos reclaman para sí. Acostumbrada a modelos de lectura que privilegian textos y géneros claramente demarcados como “creativos” o “de ficción” , la crítica literaria ha preferido no adentrarse demasiado en un territorio textual que dificulta e incluso pone en cuestionamiento las premisas básicas sobre las que se instala su análisis e interpretación. Así, en el árbol de la genealogía de la literatura, la carta privada ha compartido junto con la autobiografía, la memoria y el diario un destino y un espacio temporal: como sus parientes cercanos, ha sido, hasta muy recientemente, un sub-género, una especie secundaria, un miembro de una familia hegemónica.

La misma Roxanna Pagés señala la asociación que se establecía en los siglos XVIII y XIX entre la carta y la comunicación oral, lo que equivalía a dar una ilusión de no-ficcionalidad. La visión de la carta como una imitación del diálogo o la conversación es, como pone de manifiesto Guillén, uno de los tópicos que más se han repetido a lo largo de la tradición a pesar de que en el epílogo al *De elocutione* de Demetrio, o pseudo-Demetrio, ubicado en el 270 a.C., se llame ya la atención sobre el hecho de que la comunicación epistolar es una forma de escritura:

y como tal no puede considerarse, a diferencia del diálogo, como la imitación de un intercambio hablado, como habla, o como simulacro de habla (Guillén, 1998: 200).

Patricia Violi (1987: 87-88) entiende los epistolarios como “formas específicas dentro de una tipología más amplia de la interacción”. En términos similares se manifiesta Roca Sierra (1990: 333) tras estudiar los elementos característicos de la epístola:

Nos encontramos, pues, ante un género sintético, fronterizo, bifronte: conjunción de dos tiempos diferentes, vínculo de dos espacios distantes, confluencia de lo puramente enunciativo con la constante referencia metatextual, límite entre la interacción dialógica y el discurso autónomo, máxima expresión, en suma, de la utilización retórica al servicio de la comunicación entre los hombres.

O Suárez de la Torre (1987: 177):

La carta es ante todo un instrumento de comunicación humana.

Ahora bien, decir que la epístola es un medio de comunicación es constatar una evidencia que en nada aclara su carácter de género literario, aunque facilite su estudio semiótico, ya que la mayor parte de las formas de comunicación humana no sólo es independiente, sino anterior al surgimiento mismo de lo literario, pensemos en la conversación como fórmula primera y privilegiada. Pero en tanto que forma de comunicación, la epístola tiene unas características propias como es la existencia de un emisor, un mensaje y un destinatario, constituyéndose en una forma de comunicación de carácter dialógico que entronca con la conversación pero que, a su vez, difiere de ella en tanto que lo que presenta es un "*Diálogo Diferido*, un diálogo que tiene lugar en ausencia de uno de los dos interlocutores" (Violi, 1987: 89). El *emisor* y el *interlocutor* son, a su vez, *narrador* y *narratorio* de un discurso que, aunque privado, puede publicarse, lo que conlleva una tarea editorial nada fácil que suelen compartir buena parte de los epistolarios que son fruto de la recogida de cartas privadas que no fueron escritas para tal fin.

Si hablábamos más arriba de las dificultades que presenta definir lo literario, en el caso de los géneros literarios la situación se complica por cuanto a la incertidumbre de lo que pueda ser la literatura hay que añadir el problema de determinar, en un marco amplísimo, una serie de delimitaciones y caracterizaciones que presentan un carácter institucional histórico y, a la vez, formal y taxonómico. Toda

esta confluencia de intereses y elementos dispares está sin duda en la base de las teorizaciones que se vienen produciendo sobre el concepto de género literario en general y de determinados géneros literarios en particular durante siglos.

Ni que decir tiene que esta situación afecta a todas las manifestaciones literarias, pero incide más sobre aquellas que presentan, como la epístola, un carácter fronterizo y difícilmente pueden incluirse en la categoría de "lo lírico", "lo épico" o "lo dramático" sin más; y hasta lo ensayístico, como veremos a continuación.

Cuando Andújar publica *Cartas son cartas* recoge, por orden cronológico, muestras significativas de cartas escritas entre 1944 y 1966. Lo más destacable de esta recopilación es que se elimina el nombre del destinatario y con ello un dato importante para el receptor cuando el autor es Manuel Andújar, y el nombre del emisor cuando las cartas han sido recibidas por él. Surge aquí un destinatario de orden secundario, pero no por ello menos importante, el lector del libro en el que se recogen las cartas. La recopilación la realiza el mismo autor, quien deja claramente expuestas las razones de la selección y publicación en unas palabras preliminares en las que presenta su preocupación por los temas de siempre: la guerra, el exilio..., la meditación sobre España; y la preocupación de que los historiadores, en el futuro, puedan contar, como un testimonio más, con el que se da en las cartas:

"Juego de cartas", éste, que en su selección, causalidad y causalidades, parece ya, salvo la doble nota de la rúbrica, muestrario de recuerdos, mapa de cicatrices –que de ellas también transcribo lo que caracteriza y ambienta-y, a pesar de los pesares, haz de ensueños (Andújar, 1966: 12).

En efecto, realizada la selección de esta manera, y en función del contenido temático, las cartas de desvirtúan, no hay "juego de cartas", sólo amontonamiento de fragmentos sobre temas puntuales y, aunque el mismo autor señala cuáles son sus intereses, la crítica

literaria hace acto de presencia en tanto que la literatura, a lo largo de toda su vida, se ha entendido íntimamente ligada a la historia, y a su historia personal, que él mismo llega a constituir en paradigmática del exiliado español del 39, siendo ésta última la que mayor lugar ocupa. El único “juego” que se detecta es el fraccionamiento intencionado y la mezcla de cartas propias con otras ajenas –en las que se nos niega la identidad del emisor, ¿para no comprometerlo públicamente?- dando una visión de conjunto proyectada de antemano.

En el caso de la primera carta recogida, fechada en México el 5 de abril de 1944, el destinatario, curiosamente, sí se señala, Paul Mayer, traductor de Antonio Machado, figura emblemática para los exiliados españoles. No es extraño en este punto que Manuel Andújar se extienda destacando las numerosas cualidades del poeta muerto en los inicios de su exilio francés, cualidades que no son otras que las que Andújar considera que debe tener toda buena obra literaria: intensa relación entre vida y obra (que da pie a que cuente la vida ejemplar de Machado), sobriedad que le libra de caer en excesos vanguardistas varios, patriotismo que se manifiesta, entre otras cosas, en la visión del paisaje; en definitiva, autenticidad de un hombre bueno, humilde y ejemplar.

El exilio interior se expone directa y crudamente en un fragmento que, excepto por la fecha y el estilo de la escritura (función vocativa: vosotros, aquí los exiliados; en otras ocasiones, y en cartas más íntimas, la segunda persona en plural alude a Andújar y su mujer, que debía leer todas o la mayor parte de ellas con su marido), en nada se parece a una carta; ahora bien, es de destacar que en este caso es una carta recibida por Andújar; la eliminación del nombre del emisor es aquí conveniente en tanto que evita posibles represalias para alguien que sigue en España:

Es para vosotros absolutamente desconocida la tragedia de los desterrados en su propia patria: marginados, espiados de continuo, sintiendo el asco físico de tantas pupilas vigilantes... [...] Si a esta dificultades de tipo físico y económico

se añade el ostracismo intelectual a que estamos condenados los “manchados”, advertirás todo lo heroico que tiene nuestro vivir (*ibidem*: 23).

La necesidad de la correspondencia epistolar se expone crudamente en una carta cuyo emisor desconocemos también, pero que busca una amistad sólida, duradera y firme y un paliativo a una soledad profunda; la relación epistolar se presenta como única forma de salir de ese estado, aunque el anónimo emisor no desconoce los posibles inconvenientes:

Comprendo también que las epístolas cuando se tiene tanto que hablar, y tanta necesidad de enterañar a lo vivo, resultan un poco pueriles. Pero por ahí comienza ese desma-
dejamiento de “los separados” de nuestro país. Yo lo venzo, sin dejar de pensar que de las cartas, no importan al destinatario otras cosas que las elementales. Yo quisiera tener una correspondencia infinita, para sentirme más firme que lo que me siento hoy. No es vicio, ni grafomanía, ni una especie de epistolarismo descompuesto. Es sencillamente necesidad (*ibidem*, 25).

La sinceridad y emotividad de esta carta contrasta con el frío tono ensayístico de otras. Aquí se expone, mejor que en ningún otro sitio, esa necesidad vital de comunicación con otros que comparten los mismos problemas, pueden entenderlos y ayudar a sobrellevarlos. A la altura de 1951 el emisor habla ya de españoles-americanos, alude además a los suicidios de algunos exiliados, tema preocupante por cuanto tales suicidios se producen cuando, tras la finalizar la segunda Guerra Mundial y perder las esperanzas de una intervención de las fuerzas internacionales en España, los exiliados comprenden que su situación no va a tener la salida esperada en un primer momento: el derrocamiento del régimen de Franco, la restauración de la República y la vuelta.

Andújar contesta a esta carta abordando directamente el tema de los suicidios que entiende bien por la situación en la que viven los

exiliados: inadaptación, vacío..., la guerra inútil y cruel siempre presente. Pero ¿y la literatura? Nos encontramos con una de las pocas ocasiones en que nuestro autor muestra su desconfianza hacia la actividad literaria (y hacia la misma acción, cuando no existen unas circunstancias que permitan que ésta se produzca cabalmente):

Sí, de nada sirven las “soluciones literarias”. La técnica, también en este “reino”, nos esclavizará más aún. Para conquistar la “atención” humana, la cultura ha de llenar una petición de principios, la de su validez moral. De faltarle la dignidad, no es simplemente. La cualidad inefable de lo *español* podría intervenir aquí para una misión quijotesca ajustada a las circunstancias, y que en el pasado únicamente se avizoró (*ibidem*: 27).

Las cartas de los años cincuenta están casi todas ellas transidas del mismo deseo de comunicación, de diálogo, entre los exiliados, y no sólo por la soledad que se desprendía de su situación vital, sino por las diferencias –ideológicas, políticas- que existían entre ellos, diferencias a las que Andújar nunca alude. Tampoco puede eludirse la situación de España, las noticias que llegan y el franquismo que parece que será eterno. El autor jiennense intenta reafirmarse para no sucumbir:

Pero le garantizo que lucho, a mordiscos, para seguir siendo, para no desfigurarme ni en el estilo ni en la sustancia (*ibidem*: 34).

Y es este empeño de no dejarse derrotar por la situación el que le permite sobrevivir, y escribir en una carta un manifiesto político lleno de sugerencias acerca de los problemas de exiliados y antifranquistas. Es la carta fechada el 18 de julio del 1952, que se recoge en la antología final de este libro, cuya riqueza y coherencia no podemos negar. A ella remitimos.

Sigue siendo patente la necesidad de diálogo, y en los años sesenta este diálogo debe establecerse entre los exiliados de distintas generaciones (los jóvenes sienten de otra forma el exilio, no

han vivido la guerra y en muchas ocasiones van por libre) y entre los exiliados y los españoles que siguen viviendo en España. Pero los exiliados no son ya, únicamente, portavoces de su propia y personal situación, son hispano-americanos, españoles-americanos que pueden convertirse en intermediarios de un diálogo de dimensiones mayores, ser “puente entre dos mundos”, idea siempre querida para nuestro autor que, desde que llegó a México, hizo compatible su obsesión por la vuelta con el conocimiento y aprecio de lo americano más característico y auténtico, lo mestizo para él. Las noticias que llegan de España son malas no sólo a nivel político, sino también económico, los exiliados siguen muriendo, como Domenchina (que lo hace en abril de 1960), la necesidad de volver es una obsesión.

De agosto de 1960 es un fragmento de carta, de emisor desconocido, en la que se habla de literatura y se ejerce una crítica feroz contra dos tendencias concretas: la purista y la social, que tanto arraigo había tenido en la España de posguerra; la soledad literaria también está presente como un factor más del desarraigo (recorremos a Francisco Ayala cuando se preguntaba “¿Para quién escribimos nosotros?”):

Porque tú y yo escribimos por necesidad de ser y de comunicarnos, nunca a resultas, ganapanescas, de virtuosismos o de cálculos. Acertamos o nos equivocamos, pero nadie nos quita esa cualidad.

...Porque se nos plantea esta cuestión fundamental: ¿a quiénes dirigimos, quiénes pueden entender lo que nos ocurre, somos o seremos capaces de transmitir los que nos “embarga”? Un tajo tremendo del tiempo nos separa de los que en España crean y sienten, estamos al margen de las carnestolendas de una emigración panteónica, sólo a media intervenimos en el ambiente mexicano, la pugna del mundo —el cacareado dilema— nos atormenta pero no nos interpreta. Son disyuntivas superpuestas, entrelazadas o trabadas. Por ejemplo, la literatura social preceptiva se me antoja, por lo común, anacrónica y falsa. La purista y de evasión, cobarde y falaz. El

hociquear, tan a la moda, en la basura de los meros instintos, me repugna (*ibidem*: 51).

El mundo está cambiando, y los exiliados no pueden ignorar este cambio, aunque desde México el cambio siga siendo para nuestro autor un diálogo entre los dos continentes que conduzca a una universalización cultural. Una carta del 21 de septiembre de 1960 le plantea otros muchos cambios de forma clara y hasta cruel:

Aquí las cosas están cambiando mucho. Razón: la presencia de una generación nueva que ya está operando sobre el país, con sus propias ideas y al margen de la guerra civil, que por cierto, es un capítulo histórico concluido, aunque los supervivientes la conserven como experiencia personal. [...] Todos los planteamientos que parecen apasionar tanto en el exilio, están caducos, sustancialmente caducos. [...] Los balances históricos necesitan perspectiva. Por otra parte, a ningún joven de éstos le agrada que el exilio se mantenga exiliado. Opinan que empieza a ser una deserción, especialmente en los casos en que no hay objeciones gubernamentales a la venida (*ibidem*: 59-60).

Éste va ser ahora el nuevo reto con el que se enfrenten los exiliados, y aunque Andújar se muestre consciente de este cambio generacional, no deja de recoger fragmentos de cartas en los que se muestra la nostalgia por la República –ya imposible– o por una España inexistente, que son las que aún dan sentido a la vida de algunos exiliados. El argumento a favor de esa etapa histórica siempre termina por aludir a la gran aportación cultural y literaria que realizaron tanto los miembros de la Generación del 27 como ellos mismos, llamados en más de una ocasión la generación del exilio o la generación de la guerra y los exilios.

En Manuel Andújar, a pesar de su comprensión y conocimiento, no puede dejar de aflorar la impotencia frente a una situación política que está consolidada a nivel mundial. Llegamos a un momento en que la misma comunicación epistolar es insuficiente:

Si pudiéramos hablar, frente a frente, sin este muro de papel y de distancia, ya le contaría... (*ibidem*: 73).

Y frente a tanta comprensión teórica, la auténtica ubicación existencial:

Pero en lo íntimo, en lo que puede caracterizarme, no me "siento" ajustado a la época, como si perteneciese a un largo aliento de cierto tiempo ido, cuando existí y coexistí intensamente, a pesar de los errores mayúsculos (*ibidem*: 76).

Las noticias de España son cada vez más frecuentes: transición democrática, pero crisis económica y emigración a Europa (otra nueva forma de desarraigo). La guerra y el exilio están cada vez más distantes en el tiempo y más olvidados por los jóvenes que se están erigiendo en protagonistas de una nueva realidad cultural. Andújar lo sabe, pero no puede dejar de reafirmarse muy elocuentemente en lo que ha sido la razón de ser de su vida:

Querer explicarnos lo español y la posible trascendencia a lo universal, intentar ver claro en la maraña de la guerra civil, en función de los hombres y no de ésta o aquella facción, de aquella o esta doctrina, de tal o cual táctica, del grupo de intereses y empecinamientos de mengano o 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 (*ibidem*: 84-85).

Pero antes de que el problema sea resuelto –en realidad Andújar nunca lograría encontrar la ansiada solución-, y desde el deseo de defender un nuevo mestizaje cultural, ensamblar las Españas, presentar a los exiliados como ciudadanos del mundo y buscar la reintegración de los españoles de los dos continentes, surge la acuciante necesidad de volver. Un exiliado anónimo escribe a su amigo desde España en términos inconfundibles:

No ha sido por pereza ni por desinterés el largo tiempo mío de silencio. Ha sido, simplemente, porque no quería

haceros llegar, demasiado viva y descarnadamente, mi dolor de las primeras semanas. Yo no estaba aquí de vacaciones ni de turista y el reencuentro con lo que ya sabía, aunque mi corazón y ánimo venían preparados, ha sido terrible. Hubiera tomado el avión de regreso sin dudarlo (*ibidem*: 100).

En este momento Manuel Andújar y su mujer están pensando en volver, de hecho lo harían muy pronto. La situación a la que se tenían que enfrentar los exiliados que volvían era, en efecto, mala. Pero nuestro autor sigue inmerso en su idea de diálogo y universalidad, y en una nostalgia por su tierra que aflora con cualquier motivo. Sabe que las circunstancias que han marcado su vida son ya “historia”, pero aún así se preocupa de que la historia recoja todos los hechos con su verdad y su crueldad, sólo de esta manera puede existir para él una idea de futuro, y ese futuro que ya es presente, en el a su juicio “galopante capitalismo” que se deja entrever en España, no puede ser más que objeto de crítica.

La recopilación termina con dos cartas de marcado carácter político. Una, anónima, arremete contra el manifiesto ¡VIVA CATALUÑA! firmado, entre otros, por el siempre republicano y federalista Andújar. El tono de la carta es de reproche e ira:

En política, como en todo, estar fuera de la realidad es una desventaja y considero que los españoles en el exilio lo estáis y vuestras valoraciones de hechos y circunstancias resultan desenfocados. Es más, durante un cuarto de siglo han sido consecuentemente erróneas. ¿No crees que es hora de examinar el problema español sin doctrinarismos? (*ibidem*: 134).

Ni que decir tiene que el anónimo escritor niega la legitimidad de las autonomías y la reivindicación de la pluralidad cultural de España; no acepta, en definitiva, lo que ya tempranamente Andújar había llamado la existencia de las Españas, en plural. Y es que casi a finales de los sesenta el tema de las autonomías volvía a adquirir un gran interés, siempre marcado por distintas problemáticas, que perdura hasta a la actualidad.

Impecable y correcta es la contestación de Andújar a la carta más dura que se recoge en esta selección porque arremete contra todo lo que había sido “sagrado” para nuestro escritor. Al cordial saludo y el agradecimiento por la misiva, a la reiteración una vez más de la necesidad de diálogo –que a veces sólo puede tener lugar en el ámbito de lo privado–, sigue una puntualización sumamente importante:

Ni tú ni yo somos –o ambicionamos ser– políticos profesionales. ¡Vade retro! No pretendemos tampoco erigirnos en teóricos a la violeta, o en arbitristas. Nos importan España y sus pueblos; en los adentros del quehacer típicos deseamos cooperar a que el país –y sus gentes– encuentren el “camino real” en la doble acepción del término; anhelamos la creación de una concorde y matizada conciencia que sea el pan espiritual de cada día; nos satisfaría que se detallasen formas explícitas y activas de convivir, de una relación sin cuquerías, ni desplantes, ni engreimientos, con el mundo (*ibidem*: 139-40).

A continuación, y como respuesta al ataque recibido, una magnífica síntesis de las ideas políticas de Andújar: la concepción de la economía como una forma de sustento y progreso y no de corrupción; el rechazo de la violencia; la pervivencia del régimen franquista, del Poder, no se debe a su legitimidad moral ni a su eficacia en el terreno histórico; los exiliados sólo pretenden ayudar a la tarea democratizadora que se está produciendo dentro del país y que debe incluir la reivindicación de las libertades ciudadanas, un correcto y oportuno funcionamiento de los sindicatos y terminar con la intolerancia religiosa. Los exiliados asumen los errores cometidos, y la necesidad de no olvidarlos para evitar que se repitan, los exiliados asumen que parte de sus preocupaciones ya no son preocupaciones prioritarias para los españoles, pero necesitan reinterpretar los hechos para contribuir de esa manera a la reconstrucción de España. Y en cuanto a la legitimidad y respeto de los distintos pueblos que viven en España, Andújar no cede en ningún caso. Su franco aprecio por el pueblo catalán (los nacidos en Cataluña y los “incorporados”),

que ha sido aquí el desencadenante de la disputa, no deja lugar a dudas. Y para terminar, la reivindicación ya conocida:

Diálogo consigo mismo, diálogo con los semejantes y con los próximos y lejanos, con las generaciones de este tiempo y con aquellas que nos pautaron (*ibidem*: 145).

De carácter muy distinto es el libro *Signos de admiración* (1986), donde no dejan de plantearse los temas que hemos ido viendo en estas páginas, pero en un tono distinto, como corresponde al de unos artículos aparecidos en distintas publicaciones periódicas, en otros casos son conferencias inéditas o prólogos de libros, y recogidos después por Santos Sanz Villanueva. En todos los casos destaca su tono crítico, de hecho la mayor parte de trabajos recogidos está dedicada a escritores, una más reducida a artistas y sólo tres a políticos. Ha sido el mismo Sanz Villanueva el que ha puesto de manifiesto las características más destacadas de la obra: “curiosidad intelectual” (1986: 8) y “carácter reivindicativo” (*ibidem*: 9); en suma, el crítico caracteriza adecuadamente la obra:

De tal generosidad intelectual están escritos estos “signos de admiración”, estas semblanzas y anotaciones en clave cordial y admirativa. Entiéndase bien que no se trata de una serie de ditirambos sino de perfiles que, suspendido el ejercicio de la crítica, surgen de la fuente de comprensión y estimación. Otros escritores han cultivado este tipo de semblanzas contemporáneas y de inmediato nos acuden los nombres de Juan Ramón Jiménez y Vicente Aleixandre. El libro de Andújar, sin duda alguna, está más en la órbita comprensiva de Aleixandre que en la puntillosa y no siempre ecuánime de Juan Ramón. Añádese, además, a ese carácter admirativo el tono afectivo de algún artículo (*Sanz Villanueva, ibidem*: 11).

En efecto, en estos trabajos de Andújar hay mucho de semblanza y crítica, pero también de memorias, biografía y retrato. Es por eso que lo hemos dejado para el final por su variedad y riqueza, pues todos los registros que nuestro autor ha usado en prosa se dan cita aquí en una escritura en la que se cruzan la crítica (literaria, artísti-

ca, personal e impresionista, pero comprometida) con una profunda subjetividad que emerge a la par que la peculiar historia literaria que se nos ofrece, a través de la óptica de un escritor exiliado y comprometido y de los nombres que son más significativos para él.

Habiendo centrado con anterioridad nuestra atención en la crítica militante, la escritura subjetiva y la epístola, conviene que, antes de adentrarnos en la obra, reflexionemos sobre el retrato, con el que muchos de estos artículos guardan una estrecha relación.

Retrato

El retrato literario se ha venido considerando tradicionalmente como una variante de la descripción que, a su vez, se incluía dentro de las figuras de pensamiento. Según la síntesis que ofrece Helena Berinstáin (1985, *descripción s.v.*):

La descripción puede ofrecer la idiosincrasia y el físico de una persona (*"effectio"* o retrato) sobre todo si se basa en su apariencia y se infiere de sus acciones, puede ser sólo de su aspecto exterior (prosapografía), de costumbres o pasiones humanas (etopeya), de las características correspondientes a tipos dados individualizados (etopeya), del modo de ser propio de un tipo de protagonista (carácter), de su semejanzas y diferencias entre personajes (paralelo), de lugares reales (topografía o *"loci descriptio"*) o lugares imaginarios (topofesía), de una época (cronografía), de un concepto (definición).

Estébanez Calderón (1996, *retrato s.v.*) amplía el ámbito del retrato al contemplar la doble posibilidad de definición, interna y externa: "Es la descripción de una persona en su aspecto físico (prosopografía) y en sus rasgos psicológicos y morales (etopeya).

Tras señalar oportunamente que el retrato es uno de los géneros preferidos del arte europeo durante los siglos XVI y XVII, Estébanez hace una distinción sumamente operativa: el retrato en la literatura de ficción y el retrato de personajes históricos. En el primer

caso, la técnica del retrato inicia su desarrollo en el siglo XVII y continúa al menos hasta la novela realista del siglo XIX produciéndose, en sus ejemplos más significativos, una mezcla de prosopografía y etopeya, esto es:

Dicha técnica implica comenzar la descripción por la fisonomía o aspecto físico del personaje, pero subrayando la íntima relación entre los rasgos de la apariencia exterior con el temperamento y carácter del personaje (Estébanez Calderón, *ibidem*).

Además, en la novela decimonónica la prosopografía abarca abundantes matices relativos a la figura así como al entorno ambiental, el lenguaje, la vivienda, la vestidura y un largo etcétera de elementos con los que se pretende dar consistencia al retrato del personaje, configurar su carácter utilizando todos los rasgos de carácter psicológico o moral que pueda utilizar el escritor.

Ricardo Senabre ha trazado la trayectoria histórica del recurso retórico que encuentra ya en las *Praeexercitamina* de Prisciano (siglo VI), Cicerón, Horacio y Quintiliano, autores en los que aparece la conocida distinción entre prosopografía y etopeya, formas ambas de la descripción, aunque puntualiza Senabre (1997: 10-11):

Los casos de prosopografía o de etopeya pura son infrecuentes -salvo cuando se utiliza el dechado de un modelo retórico ya existente al que se ajusta el retrato-, y, además, es creencia común a lo largo de los siglos [...] que a ciertos rasgos físicos les corresponden, como correlato inevitable, determinadas maneras de ser, caracteres personales que la forma de las facciones delata y anuncia.

Ejemplos significativos en este sentido es la influencia de las teorías de Huarte de San Juan en Cervantes o de Cesare Lombroso en Baroja.

La fijación retórica de la descripción de personas conllevará en la Edad Media una tendencia que desemboca en los arquetipos,

en categorías genéricas y no individualizadas. Como consecuencia de ello,

El retrato suele tener una parte física y otra moral; pero, mientras los caracteres morales se enumeran sin someterse, al parecer, a un orden preconcebido, no sucede lo mismo con los rasgos físicos, que obedecen, por lo general, a un patrón rígido, de acuerdo con el esquema tripartito cabeza-tronco-extremidades: primero se describe el cuerpo y por último la vestimenta y, en cada uno de estos estratos, la mirada es siempre descendente (Senabre, 1997: 13-14).

Se trata, en definitiva, de un modelo de retrato literario que va a perdurar, tras su sistematización retórica, durante siglos, si bien es cierto, como se ha dicho ya, que en el siglo XIX se ampliará la perspectiva para, finalmente, en el XX, desarrollarse con una abundancia y una variedad que, entroncando con la tradición clásica, presenta peculiaridades propias. Y es que, sin dejar de cultivarse el retrato de ficción, el retrato de personajes históricos cobra una relevancia destacada, aunque no es nueva esta variedad descriptiva, pues cuenta con manifestaciones tan representativas como las que podemos encontrar en las *Crónicas* de López de Ayala, *Generaciones y semblanzas* de Pérez de Guzmán o *Claros varones de Castilla* de H. del Pulgar, donde el retrato aparece unido y confundido en no pocas ocasiones con la semblanza y la crónica ya que a los elementos caracterizadores de una determinada figura (internos y externos, según la tradición) se unen elementos ya presentes en la novela realista como linaje, ambiente, etc., pero referidos ahora a personajes de existencia real y además destacada como son reyes, nobles y distintas personalidades. Diversas técnicas se ponen de esta manera al servicio de retratos de personajes históricos con los que se pretende dejar constancia, con frecuencia, de toda una época con sus avatares históricos, culturales, religiosos o sociales. Ni que decir tiene que la citada existencia real del personaje retratado no conlleva casi nunca un deseo de plasmarlo con la mayor objetividad posible, pues la “toma de partido”, esto es, la radical subjetivación que había perdido por la

rígida sistematización retórica vuelve a surgir y, ya en el siglo XX, a dominar en el ámbito del retrato.

No extraña, en consecuencia, que los retratos aparezcan en el seno de obras marcadas por la presencia del yo del sujeto como diarios, biografías o memorias. En este ámbito el retrato no es ya una figura retórica que, en tanto que descripción, se opone en gran medida a la narración. Es, por el contrario, una estrategia discursiva plural a través de la cual no sólo se da viveza y visualidad a un texto, pues a través de él el sujeto que escribe se autorretrata, se sitúa en una época que presenta y acerca a una serie de personas que pasan de la realidad a la ficción (la verosimilitud sigue siendo operante según la estética literaria que predomine) de la obra en función de múltiples intereses. De este modo puede afirmarse que el retrato de personajes históricos en el siglo XX es heredero del que se cultiva en el siglo XIX por lo que supone de ampliación de horizontes, aunque responde a inquietudes específicas de esta época: dar cuenta del sujeto en toda su complejidad y especificidad tanto psicológica como social cuando teorías de distinta índole pregonan la muerte del sujeto.

Retomando *Signos de admiración*, lo primero que nos interesa es sistematizar la peculiar visión historiográfica de la literatura que nos ofrece el autor jiennense a través de pinceladas maestras y en escritos de distinta época, publicados a lo largo de cuarenta años, entre 1940 y 1984. Destaca el hecho de que se centre en el siglo XX y sólo de forma puntual aluda a la tradición anterior. Dentro del siglo XX se detecta una clara inclinación crítica hacia autores con los que tiene una gran afinidad, sobre todo ideológica, esto es, haber sido víctimas de la guerra y haber sufrido el exilio. En cuanto a las voces más jóvenes, la amistad y el deseo de promocionar está siempre presente y es la nota innovadora que puede hacer surgir la conexión con sus propias inquietudes. Veamos esquemáticamente cómo organiza esta visión Manuel Andújar:

A. LITERATURA ESPAÑOLA

1.- *Literatura clásica*. Se alude a San Juan de la Cruz y a Cervantes a partir de una edición de las *Obras* del primero y de una revisión de obras críticas existentes sobre el segundo entre las que se destaca la obra de Ricardo Aguilera.

En “Ricardo Aguilera y el convergente retorno cervantino” (1986: 15-20) Andújar recurre a su *alter ego* (personaje novelesco primero, seudónimo después, interlocutor muchas veces) “Andrés Nerja” para realizar una crítica de las que considera “representaciones mercantiles de don Quijote y Sancho” realizadas de forma folklórica y destinadas a un consumo que, aunque próspero, no se considera literariamente oportuno. La entrada en escena de Andrés Nerja le permite al crítico, primero, recurrir a un estilo profundamente literario en un trabajo que es un balance crítico, y, segundo, apreciar sólo parcialmente los trabajos cervantinos de autores tan destacados como Américo Castro, Francisco Ayala, John Dos Passos, Angel Rosenblat o Francisco Meregalli, para alabar finalmente la obra de Ricardo Aguilera *Intención y silencio en el Quijote* (1973), en la cual, a su juicio se pone de manifiesto la genialidad de Cervantes como escritor, el auténtico valor de su obra y, además, es un ensayo escrito para un público más amplio que los de los autores antes citados, lo que le permitirá llegar no sólo a los especialistas.

Las *Obras completas de San Juan de la Cruz* editadas en México en 1942 por Gallegos Rocafull son objeto de elogio en “Gallegos Rocafull: una edición olvidada de las *Obras de San Juan de la Cruz*” (*ibidem*: 143-146). El olvido es en este caso el motivo que conduce al comentario, pero es también una reivindicación de la editorial Séneca fundada en México por José Bergamín, que contó con la ayuda experta de Gallegos Rocafull, canónico lectoral de la catedral de Córdoba y especialista en los clásicos, en cuyo estudio encuentra Manuel Andújar un acierto destacable:

En este sentido vivificador, el prólogo ensayístico de José Manuel Gallegos Rocafull, de nervadura ortodoxa, ofrece, sin embargo, una visión potencialmente contemporánea, apegada al siglo. Y nos incoa a una inserción de las manifestaciones de San Juan de la Cruz, por la razón indeleble de su alta espiritualidad, en la atmósfera de nuestra época, del hoy desgarrado (*ibidem*: 145).

No es, pues, la literatura clásica la que más interesa al crítico y escritor.

2.-Generación del 98-Modernismo.

La literatura de finales del siglo XIX y principios del XX se convierte en los autores del exilio en un referente obligado. La preocupación de los autores noventaiochistas por el tema de España va a encontrar en la generación de la guerra una fiel seguidora. Pero hay además una renovación en la escritura que procede de lo que se ha venido llamando Modernismo, a la que tampoco son ajenos los escritores exiliados, y mucho menos Andújar, cuyas obras, como hemos visto, no sólo tienen siempre un tono sumamente cuidado, sino que a veces desembocan en un claro barroquismo. En tres figuras emblemáticas de esta época fija su atención crítica nuestro autor.

En “Pío Baroja: versiones de una visión” (*ibidem*: 81-84) el crítico destaca la importancia que tienen los cinco sentidos tanto en poesía como en novela, pero ello no impide que existan autores que se inclinen de forma especial hacia uno de esos sentidos: en Pío Baroja, la visión. Tal apreciación conlleva una perspectiva crítica parcial, pero no por ello menos positiva:

En Baroja, prioridad de la versión óptica, de lugares, conflictos y personajes. Asimismo impregnados de sus iris, juicios y prejuicios, filosofías y dogmas. Animado retablo de España, en crepúsculos de mayorazgos y amaneceres ígneos, de rebeldes, arquetipos de la ensoñación autobiográfica. Don Pío, impar en la soltura, destreza y economía expositivas, “pintaba” con palabras, frases y períodos (*ibidem*: 82).

Es la independencia de la imaginación y la crítica prestancia las que el crítico considera principales legados de Baroja en un mundo que, no por ser diferente (pueblos desiertos, vida marcada por la prisa, avance de la técnica, cosificación), puede olvidar lo importante, todas esas cosas que con sus peculiares cualidades ópticas supo plasmar certeramente el “demiurgo vasco”.

Un carácter más global e intenso tiene la apreciación que se realiza de Machado en “Antonio Machado, creador de conciencia” (*ibidem*: 200-207). No podemos olvidar que el poeta sevillano fue el gran mentor de los escritores de posguerra tanto dentro como fuera de España. En el exilio la editorial Séneca publica sus *Obras completas*, libro de cabecera de los exiliados según Andújar, pero tampoco podemos olvidar el homenaje que le tributara la revista *Las Españas* (1947), en el que destacados autores del exilio mexicano convierten a Antonio Machado en modelo y ejemplo a seguir. En este caso es el hombre-poeta el que se convierte en paradigmático, lo que no impide que Andújar destaque toda una serie de cualidades literarias que lo definirían como las interrelaciones presentes entre la poesía y la filosofía en la copla; la visión interna que se está dando en el país, la cual, destacando cuestiones importantes de su temperamento y obra, no se adentra en los elementos que presagian el trágico final; el hábil manejo del lenguaje, el mestizaje nacido de su nacimiento andaluz y su formación castellana; y, la universalidad que puede otorgar su reconocimiento. Manuel Andújar habla de nuevo por boca de Andrés Nerja, pero los motivos que lo impulsan a hacerlo son evidentes:

Apunto sólo unos casos paradigmáticos, a millares de semejantes, compatriotas, extensibles. Testimonian que para los españoles de mi hornada y signo, de nuestra experiencia indeleble, la conjunción de valores literarios y éticos de don Antonio Machado encarna, le confieren magnetismo y representatividad. Declaración ésta principalmente referida a los ciclos de la guerra civil, del éxodo y desarraigo, que simulta-

nearían, intramuros, los silencios y las lecturas clandestinos (*ibidem*: 202).

De “Juan Ramón Jiménez” (*ibidem*: 192-195), puro, partidario del arte de minorías, sólo se puede destacar su habilidad y calidad poéticas, de ahí que el crítico cite y comente versos resaltando su carácter único, y lo que no deja de tener gran importancia, ser “una poesía exasperadamente fiel a su rigurosa condición” (*ibidem*: 193); la autenticidad, pues, se convierte en insignia.

3.- Generación del 27

La llamada Generación del 27 está constituida por un conjunto importante de escritores que, estando en plena producción literaria, sufrieron la guerra con toda su crueldad y terminaron o bien muertos (como García Lorca, al que ninguno de ellos podrá dejar de tener presente) o mayoritariamente exiliados. Para los escritores que salen de España sin estar aún literariamente formados los miembros de esta generación se van a constituir en ejemplo y guía a seguir en todos los sentidos. La veneración que Andújar siente por ellos se deja ver claramente en la gran atención que les presta y en la forma que tiene de tratarlos y valorarlos. La selección de nombres está guiada por la personal simpatía, por lo que los escritores son de adscripción dispar.

En “Rafael Alberti: *Sobre los ángeles*, Paraná, Roma” (*ibidem*: 37-45) expone sus preferencias y admiraciones personales de lector hacia la obra albertiana que le hace recordar los tiempos anteriores a la guerra. La simpatía hacia el exiliado Alberti, el reconocimiento de un compromiso sólido, de su vasta y rica literatura, el recorrido deleitoso por algunos de sus poemas, y la debilidad personal hacia Alberti que no se oculta:

Elegí, pues, para sumar mi fervoroso tributo, sin pretensión profesoral alguna, libre de encorsetados críticos y

presuntos dictámenes académicos, movido, sí, por la gratitud literaria que mi generación le debe, éste: que inicia su camino con el arcoirisado varillaje de *Sobre los ángeles*, relleva la florida americanidad del perceptivo y representativo exiliado y se adhiere, desde los soslayados monumentos romanos, en visperas del regreso a la patria, a él, el gran señor de la metáfora señera (*ibidem*: 37).

“Una grandeza poética, humana y española: Vicente Aleixandre” (55-63) supone un justo reconocimiento del poeta del 27 que desde España (exilio interior) se convirtió en promotor y soporte de un nutrido grupo de escritores españoles y de otras nacionalidades hasta el punto de otorgar sentido a la calificación que el crítico hace de Aleixandre, “sistema heliocéntrico literariamente” (*ibidem*: 58). A la admiración que muestra hacia la muy andaluza generación del 27, Andújar ve en Emilio Prados el poeta más cercano a Aleixandre por lo que ambos mostraron de generosidad y apoyo a los poetas más jóvenes.

“El exilio y Madrid en la poesía de Juan José Domenchina” (*ibidem*: 106-122) empieza por destacar la variedad que caracteriza a la literatura del exilio y por nombrar a destacados representantes para centrarse en Domenchina en el que encuentra:

una entera adscripción existencial a la poética del exilio, cuando el destierro se erige en suprema razón de vida y muerte, en rima y cantilena incesantes, al igual que la reiteración de un oleaje (*ibidem*: 107).

La vida del poeta al llegar a México, su vida de burgués medio junto a su mujer y su “renta discreta”, las esperanzas compartidas con otros exiliados desde el trabajo incesante que se realiza en México constituyen el marco de unos poemas que se recogen como ejemplo de un lírico sentir del exilio que se entronca con Quevedo y Unamuno y se presenta con el “extrañamiento” de quien porta un españolismo irreductible:

Él que no “quería” ser un exiliado y de tal manera hubo de rechazarlo que transformó esa negociación en su motivo

principal de “vida postrera”, en la raíz estrujada de su verbo-verso arquitectural (*ibidem*: 122).

“Antonio Espina, nada más y nada menos que una ejemplaridad” (*ibidem*: 129-130) surge del envío que la viuda de Espina le hace a Andújar de una edición, firmada con seudónimo, del libro *Larra*. Ello es suficiente para que el crítico reivindique la figura de Espina:

Indispensable y acuciante rescatar la vital noticia del biógrafo impar, la concertada poética de un vanguardista de tanta enjundia tradicional y castiza, la ceñida y bella prosa de uno de nuestros máximos creadores de estilo (*ibidem*: 130).

“Amarga memoria de Ramón de Garciasol” (*ibidem*: 147-159) rescata al poeta que se mantuvo en el exilio interior de 1956 a 1977 sin hacer concesiones literarias ni ideológicas:

Entre la literatura testimonial que sobre esta aciaga época, la de la dictadura, aún vigente en determinados artilugios y mentalidades, se produjo a usanza marginal y alusiva, o hubo de reconocerse en humillantes callares, la Amarga memoria de la paz de España ventila una serie de imprecaciones, por lo poco común de orden ético, que reflejan atmósferas y emplazamientos y no rebabas de mostrencos sucesos. Algo más que un libro: la manifestación vital de quien capaz de jocosidades, anclado en limpios sueños de infancia [...], imbuido moralista y peregrino de trascendencias, obligado se vio a crispas los puños y a rechinar los dientes, a caminar, confinado el albedrío, el espíritu consustancial, por el bullicio y vanagloria matritenses (*ibidem*: 148-149).

“Soledades y compañías de Pedro Garfias” (*ibidem*: 150-153) es el homenaje al “vanguardista transitivo”, al revolucionario pertinaz que fue Garfias, y al exiliado, que supo exponer su dolor de España y ocupó un lugar propio en el colectivo mexicano.

“La dispar y absoluta singularidad de Ramón Gaya” (*ibidem*: 154-158) se centra en la vertiente literaria del polifacético Gaya, artista que siempre fue uno de los componentes más activos del grupo mexicano de exiliados.

“Juan Gil-Albert: huella y proyección de dos exilios” (*ibidem*: 159-162) es también reivindicación de quien es, a juicio del crítico, “una de las máximas figuras representativas” del periodo 1920-1984. Como miembro de la generación del 27 tiene que elegir entre el exilio interior que sufrieron Aleixandre, Alonso y Gerardo Diego o el destierro -opción de la mayoría- desde el que ejercieron una influencia clandestina y minoritaria por la censura a la que se someten sus obras en España. Pero es que Gil-Albert fue doblemente exiliado: en Hispanoamérica, de su país, y en Levante, aislado y obligado a mantenerse en silencio, viviendo un exilio interior que le impide todo reconocimiento.

En “Reivindicación de Gabriel Miró (1940)” (*ibidem*: 208-209) es la maestría literaria, técnica, del escritor levantino –retirado en vida-, la que se alaba:

No es Gabriel Miró, como algunos aseveran a la mala de Dios, un purista del idioma. Contrario a la mera caza de mariposas, deliquio sumo de los deplorables aficionados, hostil al adocenamiento, más o menos paliado, a que tan proclives se muestran los escribientes que ungidos se creen por los siglos de los siglos. La utilización de nuestro idioma le supone un problema constante de grave responsabilidad, ya que la justeza del estilo equivale a su rectitud. De grafía y mentalidad, de sustancia y transferencia. Desdeña Miró el prurito de trascender, si la trama no contiene estremecimiento y dibujo. Todo lo que no sea, belleza a través. Comunicación en profundidad...(*ibidem*: 209).

La clave de la reivindicación mironiana se basa en un escritor tan profundamente comprometido como Andújar, en que la forma no aparece de forma meliflua o gratuita, sino en función de un contenido, actitud que podemos detectar en la visión de otros autores que, vinculados a las vanguardias y a la literatura deshumanizada, son rescatados por el crítico jiennense por lo que de ética y humanidad se pueden desprender de su obra. No olvidemos que Manuel Andújar fue un escritor comprometido, pero un gran arquitecto del idioma,

nunca contenido alguno fue excusa para que él descuidara su escritura narrativa, dramática o poética. Y es que desde el aislamiento y la incompreensión para el crítico Miró es un representante peculiar de un cierto exilio interior.

“1979: Si acaso, de Gabriel Miró” (*ibidem*: 210-211) pone de manifiesto el aprecio que siente hacia una obra más allá de los “caninos homenajes a Gabriel Miró, en el centenario de su nacimiento” (*ibidem*: 210), una obra que constituye para el crítico una de las grandes aportaciones al estilo literario del idioma español del siglo XX, aunque no se le haya reconocido.

“Para Juan Rejano, propuesta de antologías” (*ibidem*: 218-221) sirve para recordar el ambiente en el que vivieron los autores del 27 antes de la guerra en Málaga, en torno a Litoral, o en Madrid, en torno a la *Revista de Occidente*, la FUE y la Asociación Libre de Artistas. Rejano, que forma parte de ese ambiente, pronto ocupa un lugar propio entre los autores del exilio:

Juan Rejano se distinguió –rasgo cardinal, al que siempre permaneció fiel– por conjugar, en su quehacer literario y en su conducta pública, social, netos valores de estilo, tesón creador, voluntad artística y discernires críticos con los imperativos de una doctrina que, a la sazón, se adhería a la excepcional resonancia de la revolución rusa, a sus reverberaciones de utopía en marcha, de mística asunción y románticos zumos. Tales virtudes, además de su sobria cordialidad, le conquistaron, en nuestros medios, prestigio, admiración y respeto, se compartieran o no, íntegra o sectorialmente, su filiación e inserciones (*ibidem*: 219).

Además, la postura de equilibrio que mantuvo en México entre la literatura del exilio y la literatura mexicana, militante siempre de la cultura no sólo con su propia creación poética, sino también con una colaboración incansable en *Romance*, *Ultramar* o *El Nacional* de México, portavoz y ejecutor del diálogo siempre.

4.- La generación de la guerra y el exilio.

“Antoniorrobles en el recuerdo” (*ibidem*: 63-65) es un recuerdo emocionado al amigo en el primer aniversario de su muerte (enero de 1984); el crítico se dirige a los niños y en consecuencia utiliza un lenguaje infantil, la alusión a los dos cuentos escritos por el amigo es inevitable, la valoración literaria se impone: “máximo renovador y contribuyente de la moderna literatura infantil de habla castellana” (*ibidem*: 64), pero también la ética y personal: “Antoniorrobles fue un santo varón, rico en lecciones morales contra la discriminación de las razas, por el hondo entendimiento entre los humanos” (*ibidem*: 65).

“Encuentro con Max Aub en *El laberinto mágico*: Desde levante, caras y caretas de Madrid” (*ibidem*:74-78) se escribe también tras la muerte del escritor. En este caso el crítico se centra en una obra de Aub, que elogia hasta la saciedad, *El laberinto mágico*. El paralelismo con obras y autores destacados se convierte en la estrategia crítica de valoración: los *Episodios Nacionales*, de Galdós, la serie yanqui de Upton Sinclair, la crónica de Jules Romains, la visión familiar y de época de Duhamel, la elegía de Thomas Mann, pero todo ello con la concreta formación que adquiere Max Aub en Valencia, tierra de origen, y Madrid, tierra de acogida, pasando por su exilio mexicano, donde ya había proyectado su obra.

“José Ramón Arana: I. ‘Verdad e invención de Mosén Jacinto’. II. ‘El rescate de la realidad sumergida’” (*ibidem*: 66-73) es la recopilación de dos Prólogos escritos por Andújar para las dos obras de Arana que siempre va a elogiar: *El cura de Almunacied*, en el primer caso, y *Can Girona*, en el segundo; obras que fueron censuradas y el crítico y amigo hizo todo lo posible para que vieran la luz. La relación de Andújar con Arana fue larga e intensa, a pesar de la inclinación más política que literaria del aragonés Andújar nunca rompió con él, ni siquiera cuando dejó la revista creada por ambos, *Las Españas*. En estos Prólogos se deja ver la amistad, y también la franca valoración literaria de unas obras que se aprecian casi como propias,

aunque nunca deje de señalarse su especificidad: visión de la guerra a través de un cura que vive en un pueblo aragonés y honda meditación aragonesa, desde el exilio mexicano. El crítico no puede dejar de señalar los modelos, Antonio Machado y León Felipe, ni de elogiar al hombre.

“Francisco Ayala, esperanzado” (*ibidem*: 79-80) es una síntesis de la actividad plural que desempeña Francisco Ayala desde época temprana y que le hace, a los ojos de Andújar indefinible: escritor “integral”, narrador hábil, vanguardista en los años treinta, exiliado en los cuarenta..., pero siempre único:

Temo que la claridad del discurso, la elegante dicción, el entonado componer, el bagaje de cultura y ejercicio intelectual de Francisco Ayala, hayan inducido, a no pocos ilustres críticos, a una serie de dictámenes muelles, sin advertir, lo que me permito juzgar obvio, que nos hallamos ante una de las obras más complejas de nuestras letras en este siglo (*ibidem*: 79).

“La narrativa de Jorge Campos” (*ibidem*: 90-97) comenta la producción cuentística del escritor que permaneció en el “exilio interior” y que, junto a su prolífica actividad de crítico de la literatura española e hispanoamericana, ejerció su propia actividad literaria. Andújar reivindica esta faceta empezando por destacar el ambiente en el que tiene que vivir –la España de la posguerra- y el mérito que tuvo evitar el tremendismo de la época para producir una obra literaria que se elogia cumplidamente:

Al reivindicarla, al pedir, en estas y otras manifestaciones relegadas, reincorporación cumplida a la fecundante pluralidad de nuestras letras, pretendemos rescatar una tónica de sobriedad léxica, un sólido trasfondo de asimilada información directa, argumentales registros sensitivos, la ponderosa gama de una identificación veraz con los prójimos de que tantos histrionismos y apañados fulgores nos han disociado. Porque la crudeza, como método fijo, socorrido, es una de las negaciones artísticas de la autenticidad (*ibidem*: 91).

“Rafael Dieste y la Escuela Popular de Sabiduría” (*ibidem*: 102-104) es una rememoración, a la par que reivindicación, del autor gallego que Andújar inscribe en la machadiana Escuela Popular de Sabiduría. El crítico conocía a Dieste y su actividad literaria desde antes de la guerra, se habían encontrado en La Coruña y en Madrid y ya entonces había apreciado su quehacer literario y la libertad que le otorgara su bilingüismo:

Por sus cabales dotes y cabal discreción, Rafael Dieste se permite los arriesgados lujos de ser independiente, de ejercer el bilingüismo, de haber rehuido la adscripción beata a los grupúsculos de variado plumaje, de no residir en la capital de las Españas, en su acepción cortesana, que su médula y acento de pueblo sí le importan, de hacer compatible, calificada y sólida cultura con llano comportamiento en el mundo de cada día, de rechazar galas y fanfarrias y cobijarse en melodiosa y entrañable lírica, rimada la visión matemática y en trance siempre de armonizar aquilatados raciocinios y excelentes emociones (*ibidem*: 102).

Extraño caso éste en el que el elogio se dirige a una sólida personalidad literaria, que se erige en ejemplo ético e intelectual, pero más por su procedencia periférica y por la coherencia con que se vive este hecho que por sus vivencias procedentes de la guerra y el exilio, que Dieste también vivió.

“María Enciso: el misterio de lo humano y lo humano del misterio” (*ibidem*: 123-128) homenajea a la escritora almeriense muerta tempranamente, a los cuarenta y dos años, que había sido compañera de exilio (del que la muerte le impidió volver) y de añoranzas. Un recorrido por su obra, con el comentario de versos y pasajes significativos, se erige en la forma de alabar y reivindicar la labor literaria de la escritora muerta.

En “Las constancias de José Fernández Castro” (*ibidem*: 133-136) destaca no sólo la obra de Fernández Castro *Balada de amor prohibido* (el tema de la guerra y sus consecuencias de nuevo

expuesto), que presenta Andújar en Granada, donde se publica, sino también las circunstancias propias del crítico que se confiesa:

Supongo que al no ser yo un crítico facultado y en ejercicio, ni poseer credenciales académicas, ha determinado tan grata invitación mi origen andaluz y en mayor porción el haber estado adscrito -hasta 1967, año de mi regreso a España- a la literatura verificada en el destierro, lo que entronca con esta obra *Balada del amor prohibido*, que, incluso marginal, genera lo que Salabert bautizó como “el exilio interior” y que en su temática [...] recoge y transforma artísticamente, desde ángulo propio, la máxima experiencia y conmoción de los últimos siglos, quizá sólo comparable, en sus más crudos aspectos bélicos y en la repugnancia de las actitudes, a las medievalistas lides de moros y cristianos, a la siniestra contraposición de Conquista y Reconquista (*ibidem*: 134).

“El satírico brío surrealista de Eugenio F. Granel” (*ibidem*: 175-176) se escribe a partir de una reedición española tardía de La novela del Indio Tupinamba, publicada por vez primera en México a finales de los años cincuenta. Esta lectura hace recordar a Andújar la guerra civil y sus consecuencias, rememoradas aquí con crudeza y aires surrealistas, de forma lograda a juicio del crítico.

“A Robert G. Mead Jr., sobre Luis Alberto Sánchez, América Latina y el exilio español del 39” (*ibidem*: 230-234) se estructura como una carta dirigida a Mr. Mead comentándole el homenaje tributado a Luis Alberto Sánchez, autor entre otras obras de *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, ocasión ésta oportuna para exponer unas puntualizaciones fundamentales sobre el exilio. Para Andújar se trata de un caso más en el que se manifiesta la necesidad de conocer la cultura americana y, puesto que el exilio republicano español recibió la influencia de Hispanoamérica, se permite retomar las cuestiones que más le interesaron siempre en relación al exilio: la íntima vinculación existente entre los distintos pueblos hispanos, el exilio como un proceso que empieza con el sentimiento de que la vuelta va a ser inmediata, pero que tras la segunda Guerra Mundial

cambia de signo hasta constituirse en un fenómeno a extinguir, el deseo de los que habiendo vuelto a España desean vivir en libertad y responsabilidad. Y ante todo la necesidad de que pasado el tiempo se desentrañe la verdad del exilio:

También urge que allí en el Nuevo Mundo, mundo a trechos reino del misterio, se rectifiquen las tergiversaciones que en añejos rencores abrevan y que rechazan la misma condición del mestizaje (*ibidem*: 233).

“Ramón J. Sender y el nuevo Zócalo de México” (*ibidem*: 235-237) destaca la habilidad del novelista para registrar “la sugestiva y eficaz concordancia del escenario, de los personajes y de la Época elegidos” (*ibidem*: 236). Por eso se le relaciona con el recinto del Zócalo mexicano que, tras unas excavaciones, se hizo visible a finales de los años setenta. El objetivo del crítico es llamar la atención sobre la aportación a la narrativa española realizada por Sender, si bien reconoce que antes del exilio Sender ya había tenido un público importante en España y desde la década de los sesenta sus libros volvieron a circular por el país. Correcta y artística aprehensión del pasado lo hacen digno de todo elogio:

...la facultad senderiana de componer la obra importante y significativa en los diversos tramos de nuestro pasado candente, con artística modulación perdurable.

Aparte del juego literario y extraliterario de las “simpáticas y diferencias”, la aportación de Sender a nuestra novelística resulta de primerísimo orden y no está subordinada a los vaivenes de las modas.

A trechos con gesto agrio y palabra judicial, en otras predomina su hondo vibrar de lirismo y púdica ternura. A Sender lo instituyen su palabra abundosa y su peculiar humanismo, reñido siempre con la blandenguería (*ibidem*: 237).

“Gabriel Trillas, periodista y escritor, madrileño y catalán” (*ibidem*: 241-247) es quizás el ejemplo más claro de retrato que se ofrece en Signos de admiración. Homenaje en forma dialogada al

polifacético hombre muerto, al compañero, al viajero incansable de universal identidad.

“Una aproximación personal a la obra de María Zambrano” (*ibidem*: 255-258) muestra una admiración global que, ante la complejidad del pensamiento de la autora, sólo puede valorar “Andrés Nerja”. Amiga de poetas, pensadora, escritora ella misma transida de un hondo lirismo, se destaca su formación popular y europea y su papel mediador en el exilio:

Edificante parece –Andrés Nerja interrumpía la cita – que María Zambrano encarne un nexo de fecundas y modélicas comprensiones que aúnan al hontanar orteguiano y las espirituales contigüidades de los que fundaron y realizaron – quizá se convirtió en su desinteresada heredad- la memorable revista *Hora de España*, que en la diáspora e incluso a través de los retornos –Dieste a evocar, Juan Gil-Albert, Gaya, peculiar la connotación de Rosa Chacel- ha ejercido un notable magisterio, al que las “circunstancias”, amén la pereza mental y moral, orillan a minoritario influjo (*ibidem*: 256).

5.- Nuevas generaciones.

Manuel Andújar, aunque desde los inicios de su actividad intelectual tuviera muy claras las coordenadas que iban a marcar toda su vida, nunca se mantuvo al margen de los cambios e innovaciones que con el paso del tiempo iban marcando la literatura y el mundo. Prueba de ello es que se ocupó de dar cuenta de jóvenes autores que, a su juicio, constituían una promesa de futuro en un sentido u otro. Hay que aclarar que estos autores no siempre son jóvenes, a veces lo que destaca es el desconocimiento o no valoración de su obra. Por la edad, algunos podrían ser incluidos en el apartado de la generación de la guerra y el exilio, pero el nuevo tono que desprende su obra habla ya de otra época y otra literatura.

“Demonios y ángeles, cucarachas, mariposas y ratas se disputan el alma quijotesca de Antonio Beneyto” (*ibidem*: 85-89) es una reseña de toda la trayectoria literaria de Beneyto, aunque el crítico se centra en *El subordinado*, su obra última, para, una vez que ha aclarado la no vinculación del escritor al tremendismo de posguerra, destacar sus cualidades:

El puntiagudo escribir de Beneyto se trasvasa a la rápida coloración de esas pinturas y a los estilizados y mordientes rasgos de sus dibujos. Ello determina su presteza y destreza para ofrecernos –pirotecnia, acrobacia- una cosmovisión giratoria...Alguien afirmaría, sin riesgo de grave yerro, que Beneyto usa estiletes y punzones en vez de plumas y pinceles. Además, aseguran, carga su bolígrafo patentado con tintas ácidas, en cuya composición subyacen (¡bioquímica, señores!) robinsonianos grumos de la más pudorosa y arisca piedad (*ibidem*: 85).

“*Credo de libertad y otras presencias*, de Miguel Fernández” (*ibidem*: 131-132) es, además de una reseña del libro que se cita en el título, todo un elogio y una reivindicación del poeta melillense que, alejado de los centros culturales, es definido como gran poeta:

Pero este grave condicionamiento, existencial y espacial, no es causa única de las notas de clasicismo bruñido y de colindante paganía mediterránea que a lo africano se adhiere para distinguir una creación poética de vasto empeño y tenaz laboreo, la de Miguel Fernández. La razón hemos de atribuirle también, concorde, al temperamento sobrio y un tanto ensimismado del escritor, a su mesurado sentir y a su perspectiva de terrenas trascendencias (*ibidem*: 131).

“Antonio Ferres: *Mil canarios moviéndose*” (*ibidem*: 137-138) destaca la interesante y curiosa figura de Ferres, que pasa la niñez en el Madrid de la posguerra, se traslada posteriormente a México, vive un periodo dedicado a la docencia en el Oeste de Estados Unidos y vuelve de nuevo a España, en donde se dedica definitivamente a las letras a partir de 1977.

“Relativo al donostierra Jorge González Aranguren” (*ibidem*: 163-165) se dedica a las artes (fotografía, cine...), en cuyo ámbito llega a Andújar el libro *Itinerario ocioso* de Aranguren, cuya relación con el arte pictórico se destaca:

Efecto o causa, o rotación simbólica, las imágenes planteaban entero desafío a Jorge González Aranguren: tratarlas en su no toda autonomía, atribuirse el papel de abnegado glosador o asumirlas en razón unitaria de atmósfera, a base de correctivas disonancias, de un fraseado monólogo poético, politonal (*ibidem*: 164).

“Rafael Soler: un juego de espejos” (*ibidem*: 238-240) ofrece una amplia nómina de nuevos valores de la narrativa española a la altura de mayo de 1979, que es cuando Andújar lee este texto en la entrega del Premio de la Bienal de Ámbito Literario de Barcelona a *El grito* de Soler. Como en casi todas sus intervenciones públicas, el autor jiennense manifiesta su falta de cualificación profesional como crítico:

Exento de aparato, ejercicio y credenciales críticas, me limitaré a exponer, a proponer, una vivaz impresión de “compañero en letras”, en el mismo género de Rafael Soler. [...]

En *El grito*, de Rafael Soler, empieza a culminar una trayectoria, firme y apasionada, en que se aúnan vocación, amor y sabor del lenguaje, capacidad perceptiva, don traslaticio, empeñoso remodelado de los humanos impulsos y deliquios (*ibidem*: 239).

En “El ángel, la guitarra y José María Villalonga se han comprometido” (*ibidem*: 248-249) se reseña una obra curiosa de Villalonga, *El Ángel de la Guitarra*, donde dos mujeres, únicos personajes, dialogan o monologan. La importancia de las acotaciones (“literaria-textual” y “estético-indicativa”), que Andújar enlaza con las de Valle-Inclán, nos recuerda la que tienen en sus propias obras teatrales. Aquí el crítico, como en otras ocasiones, al definir la obra de otro se define a sí mismo.

B. LITERATURA HISPANOAMERICANA.

Aunque centrado en las instituciones republicanas del exilio, pendiente siempre de España en la distancia y el recuerdo y con la vuelta siempre en mente, Manuel Andújar no fue indiferente a la literatura y la cultura hispanoamericanas y muy en concreto a las mexicanas. La atención a distintos escritores y obras dan muestra del aprecio que siente hacia lo hispanoamericano en tanto que prolongación y complemento de lo español.

“*Episodios Americanos*, a través de Demetrio Aguilera-Malta” (*ibidem*: 21-36) es la reseña crítica, en forma de carta dirigida al autor ecuatoriano, de una de las obras hacia las que Manuel Andújar muestra mayor admiración y aprecio. El crítico habla de todas las obras de Aguilera-Malta en tono elogioso, en todas ellas se destaca un mérito que siempre guarda un gran interés para el crítico: “novelar la Historia de América, del Descubrimiento y Conquista a la Independencia y sus secuelas, en sus etapas y eventos cruciales” (*ibidem*: 23). Con deleite y detenimiento se extiende Andújar por la producción del escritor ecuatoriano del que da una visión subjetiva más que crítica; destaca, pues, la pasión más que el oficio crítico.

“Rosario Castellanos: la palabra justa, existente” (*ibidem*: 98-101) es otra semblanza marcada por la admiración. Rosario Castellanos es comparada con Sor Juana Inés de la Cruz, ambas representantes de la condición femenina y ejes importantes de la cultura mexicana. La obra se entremezcla con los recuerdos, y la evocación y el retrato hacen acto de presencia:

Ella representa, en mi recuerdo inmediato, la palabra justa (equidad y precisión), existente, ya sea hablada o impresa. Y no logro disociar sendas páginas, estremecedoras o dramáticas de un rostro animado y sereno, del fijo brillo de unos ojos, de la sonrisa rápida y de la cavada curva frontal que en determinados momentos la distinguían (*ibidem*: 99).

“La vital y fascinante aventura de *El sol vencido* de Renán Flores Jaramillo” (*ibidem*: 139-141) destaca una obra que se compara

con los *Episodios Americanos* de Aguilera-Malta y el *Cambio de piel* de Carlos Fuentes, y se dedica a una temática querida: el mestizaje hispanoamericano.

En “José María Francés, soñador contumaz” (*ibidem*: 142) da cuenta fugazmente de *La cabeza del rey* en cuanto obra que engarza con la leyenda, la fábula y el cuento, hecho que para Andújar es un logro (signo de autenticidad) frente a la sociedad moderna marcada por la velocidad, el éxito, la codicia, la explotación o la vanagloria.

“Martín Luis Guzmán, el novelista mexicano de la revolución y el poder” (*ibidem*: 177-180) es un homenaje a un hombre que muere con noventa años en su oficina del semanario *Tiempo* trabajando. Ejemplo de diálogo con los exiliados y de apoyo para todos ellos, Andújar traza una biografía breve como homenaje al trabajador y al hombre muerto.

En “Octavio Paz y nuestros candentes mestizajes” (*ibidem*: 212-217) se homenajea al entrañable escritor mejicano que tempranamente contacta con la cultura española a través del Congreso de Escritores que se celebró en Valencia durante la guerra. Desde entonces el tema español es una constante en la obra de Paz, y Andújar selecciona fragmentos significativos. Siendo así, el apoyo y el intercambio del mexicano universal con los exiliados fue una constante. Como trasfondo el mestizaje siempre para Andújar:

El curso de mestizaje espiritual que Octavio Paz explana, se completa, reviste pulsación contemplativa, exalta su doctrina de erotismo, en el acercamiento que con Oriente establece y que tanto se distingue de la acepción por Hermann Hesse sustentada, examen que sería bien aleccionador, al igual que el de sus semejanzas y diferencias con Ortega y Gasset. Y la criba de las polémicas cuestiones de las actitudes elitistas y de los troncos populares, del afán o declinación de la trascendencia...(*ibidem*: 216).

En “Olvido y evocación de Alfonso Reyes” (*ibidem*: 222-223) Andújar traza una elogiosa y breve biografía de Alfonso Reyes, del

que lamenta la falta de reconocimiento que sufre y la gran labor desempeñada en Hispanoamérica y con los españoles.

La vida y obra de Agustín Yáñez se nos presentan en “Las confluencias generacionales de Agustín Yáñez” (*ibidem*: 250-254), mexicano que:

representa –obra, edad y coyuntura– un centro medular de confluencias generacionales que se nutren de modo directo, traslaticio o ambiguo, gracias a la asimilación o a la denuncia, del movimiento revolucionario de 1910, modelador inicial de una nacionalidad iberoamericana (*ibidem*: 250).

C. LITERATURA EXTRANJERA

La literatura extranjera no es objeto preferente de atención crítica por parte de Andújar, quien, a pesar de todo, nos ofrece tres textos muy ilustrativos de sus personales inquietudes.

En “Alma en pena y esperanza de Máximo Gorki” (*ibidem*: 166-174) Manuel Andújar demuestra haber leído con detenimiento y entusiasmo la literatura de Gorki, lo que le permite poner de manifiesto su conocimiento de la literatura rusa, pero sobre todo de la relación existente entre literatura y política a raíz de un acontecimiento tan esencial como la Revolución del 17. Junto a la fe decimonónica en el progreso ilimitado, se destaca la aparición de una nueva narrativa con la revolución en la que se dejan entrever nuevos temas, nuevos personajes y nuevos valores como el trabajo. La literatura de Gorki de los años veinte presenta obreros y campesinos liberados en una nueva era y utilizando una forma cuidada de la que el crítico destaca, entre otras cosas, la gozosa descripción del paisaje mostrando una sensibilidad ante la naturaleza que Andújar no considera incompatible con un concreto tipo de compromiso o cuanto menos de testimonio:

Se trata de un romántico, sin pretensión enfadosa de clasicismo o de académicas ínfulas, que recita vívidamente

toda una legítima insurgencia social, y lo hace con el claro registro de emociones de quien ha reconocido, por los caminos vecinales y los oficios subalternos, jornaleros, peregrinos, el dolor y la esperanza de sus prójimos (*ibidem*: 168).

Ajeno a los dogmas estalinistas y a las modas pasajeras, fue un optimista que creyó en un futuro mejor, aunque después la realidad fuera otra, y que supo entender que:

la narrativa –más aún, obvio es, que a la poesía- está unida por soslayamiento o participación a la comunidad de que nace y a la que –también por elusión- se dirige (*ibidem*: 172).

“Oriente y Occidente en Hermann Hesse” (*ibidem*: 181-188) es un artículo que se sitúa en las mismas coordenadas, aunque en este caso Hesse se presenta como escritor característico de la posguerra de la primera Guerra Mundial. De nuevo literatura y sociedad, literatura y vida unidas en una misma línea:

A fin de cuentas, o de “cuentas de abalorios”, la obra literaria, tanto en su génesis como en sus proyecciones, entraña un fenómeno de conciencia. La expresión verdadera, misteriosa, más allá siempre de fórmulas, modas y preceptos, refleja con natural abigarramiento la reacción íntima, orgánica, del hombre ante su mundo, único espejo de la riada eterna donde las imágenes se marcan y enmarcan, y las sombras desprenden radiante hechizo. Incluso los que abominan del presente, por esta causa o aquella sinrazón, y cifran su material nutricio en las formas aéreas e intangibles, en las esencias diamantinas, immaculadas de contingencias, señalan en las venas oscuras de su negación –tan heroica, hermosa y patética a veces- un perfil rotundo de esa temporalidad crujiente e ingrata (*ibidem*: 181).

El crítico anota la aparición en las postrimerías de 1918 de una literatura marcada por una protesta que sólo puede hallar pleno sentido situándola en una posguerra marcada por la caída de ideas y el descrédito de las instituciones sociales. Ante tal realidad sólo cabían dos reacciones: una, la antibélica, de rechazo a la explotación y la

injusticia, la de aquellos que se sumergen y diluyen en las masas, y, otra, la de quienes vencidos por la fatiga y el desencanto condenan sistemáticamente el pasado y apuestan por una literatura hermética y exquisita, que es una manifestación sublimada de la fuga.

Ante la pérdida total de esperanzas del occidental, Hesse, presa él mismo de una crisis literaria, se sumerge en el mundo oriental donde encuentra la ilusión y la espiritualidad que necesitaba. Es, Hesse, por tanto, un exponente del mestizaje entre la cultural oriental y occidental, ambas presentes en la obra del autor alemán:

Estos rasgos distintivos de Hesse -reptante sirena de Oriente, desprecio de la autoridad, crudo y brutal trasfondo del amor- no nos proporcionan exacto trasunto de su individualidad, que se manifestó sin trabas a partir de 1918. Faltan en el bosquejo los elementos “cultos”, la virtual y virtuosa decantación estética (*ibidem*: 186).

En “Reincidencia de España en Europa, según Hinthäuser” (*ibidem*: 189-191) Andújar reseña el libro de Hinterhäuser *España y Europa: opiniones sobre su relación desde la Ilustración hasta el presente* (Munich, 1979), tema que a juicio del crítico se aborda oportunamente porque lo que le interesa al autor jiennense es poner de manifiesto la tardía incorporación de España a Europa occidental, incorporación que, a su juicio, debe producirse, más allá de las ilusiones desmesuradas, con la conciencia clara de lo que se puede aportar. De ahí que las relaciones contradictorias y difíciles que somete a revisión Hinterhäuser sean de su agrado en tanto que responden a una realidad histórica difícil y desigual.

D. PERSONALIDADES POLÍTICAS

Constituyen tres botones de muestra de las principales preocupaciones de Andújar.

En “Volver a Trujillo: Francisco de Orellana” (*ibidem*: 319) el autor rememora la vuelta a Trujillo con su aire colonial y reivindica

la aportación de Francisco de Orellana, novelada ésta por Aguilera-Malta en su *Quijote de El Dorado*. No se olvidan, sin embargo, las injusticias de la Conquista:

Pero tamaños entuertos, los de la injusticia oficial, son también reiteraciones anecdóticas de una perniciosa “ideíca” del Descubrimiento y de la Colonización en los países americanos hoy de habla españolas. Mientras no aceptemos, sin reticencias íntimas, que toda Conquista, incluso la más fecundadora y menos cruel, se paga a un alto costo de propia enajenación y de cansino engrimiento, no seremos capaces de trascenderla, gracias a una conducta moral y fervorosamente igualitaria (*ibidem*: 319).

“Pablo Iglesias y Juan de Mairena” (*ibidem*: 320-322) pone en conexión al fundador del socialismo con el apócrifo de Machado. La figura de Pablo Iglesias, más allá de mitificaciones, se reivindica como indispensable para una época de crisis y consumismo por cuanto su labor fundamental fue siempre servir a España. La machadiana Escuela Popular de Sabiduría se sitúa en la misma dirección:

¿Qué aporta Pablo Iglesias a ese concierto esperanzador? La conciencia de su origen, la claridad de sus metas plausibles y la dignidad de unos procedimientos, la noble llaneza de “aquellas maneras”. Se ajustó a normas de sencillez, rehuyó el divismo y la excentricidad (*ibidem*: 321).

El “Tributo al presidente de México, Lázaro Cárdenas” (*ibidem*: 323-326) es uno más entre una multitud. Manuel Andújar no puede dejar de reconocer el apoyo sin límites, ideológico y material, humano y humanístico, que Cárdenas prestó a los exiliados españoles que eligieron México como destino, un caso sin duda único en el exilio republicano del 39.

E. CRÍTICA ARTÍSTICA

En *Signos de admiración* se recogen dieciséis textos sobre distintos artistas, fundamentalmente pintores. De esta manera pone

de manifiesto Andújar su interés por el arte, que es tratado en términos similares a los que trata la literatura ya que las cuestiones que le interesan son las mismas en ambos casos. El escritor ha tenido la ocasión de conocer (casi siempre *ver* en galerías, museos...) la obra de un pintor y ha quedado seducido por ella, por lo que ofrece un comentario a manera de reseña, presentación o elogio personal, elemento éste imprescindible, pues no se cita negativamente a ningún artista, esto es, no se ejerce nunca la crítica negativa. Por otra parte, la relación personal se da casi siempre, y es el hecho de ser contemporáneos, vivir en el mismo mundo y tener las mismas inquietudes el que cree una particular afinidad entre crítico y artistas; también puede darse la afinidad o el aprecio por un pintor ya muerto, como en Picasso, caso excepcional en este conjunto de textos ya que si se pretende reivindicar la obra de artistas *en activo*, resaltar los valores de los desaparecidos y reconocidos no es en ningún momento el objetivo.

En cualquier caso, los pintores que comenta Manuel Andújar no son principiantes, ejemplos claros son los de Carlos Aguado, Rafael Díaz-Tejeiro, Cecilia Mellado, Remedios Varo y otros. Pertenecen tanto a España como a Hispanoamérica y se constituyen, en la visión crítica del autor jiennense, en ejemplos paradigmáticos de una cultura y una manera de entender el mundo. Así, la visión del paisaje que ofrecen se resalta casi siempre, tanto como el carácter revolucionario o al menos revelador del arte; es el caso de Carlos Aguado:

La pintura de Aguado –captaciones certeras, por veces dejos melancólicos; casi siempre fiel trayectoria, epifanías del paisaje: vocación hondamente individual y destreza expresiva- cobra, en esta época que a desalmada tiende, singular valoración. En lo histórico, contrapone la hermosura atemperada a la vana y explosiva circunstancia que nos oprime y deforma. Socialmente viene a constituir una ejemplar lección, merced a un concepto de la permanencia que no pocos suelen olvidar. Y en lo humano nos reintegra el conocimiento deleitoso que la vibrante contemplación procura (*ibidem*: 261).

Y es que el arte cobra una importancia fundamental en una época determinada por los avances tecnológicos y la consecuente perplejidad que éstos pueden causar en el hombre:

A medida que la conquista mecánica de la Naturaleza parece lindar con la omnipotencia, cuando las llamadas ciencias sociales suponen, especulativamente al menos, una suerte de tecnología, al perfeccionarse en brillantes grados, bien afinados y afiliados, los medios superficiales de comunicación, habiéndose difundido la noticia –lo que mucho dista del conocimiento, de la conciencia, de las contradicciones entre la prosperidad suntuaria y el consumo desenfrenado y la cierta miseria y el cínico derroche, dicotomías que teóricamente podríamos resolver, perceptible es la impresión colectiva de vacuidad y culpa y el pertinaz escozor de las individuales frustraciones (*ibidem*: 266).

Las relaciones hispanomexicanas aparecen necesariamente, la guerra y el exilio sigue estando presentes. A propósito de José María Jiménez Botey, artista de origen catalán, Andújar muestra ya que el tiempo es otro y que hay un lugar para la esperanza:

Una voz de la guerra de España, desde México y en su dimensión, uncida a los vaivenes de la crispada contemporaneidad, ha sabido sortear esos escollos y, con gesto sereno, de clásico empaque, pauta y cifra *escultóricamente* facetas reveladoras de la crisis del avanzado siglo, eslabón de la cadena de utopismo, que quizá conduzca, a través de mil atisbos y desventuras, al umbral, sólo al umbral, del “paraíso perdido” (*ibidem*: 290).

El mural de José Renau en Cuernava hace aflorar el mestizaje como valor supremo cargado de futuro:

El mural de Renau es, en su proyección de futuro, un canto al mestizaje, a lo que implica de generosa riqueza humana, de inevitable rumbo dramático y glorioso, sumergido en el remolino de los siglos, cuyas perspectivas aún no estamos en situación de avizorar (*ibidem*: 297).

La guerra y el exilio aparecen como realidades que han permitido a los españoles conocer y apreciar la auténtica realidad americana:

Ha sido precisa nuestra guerra y el trasplante en América de una “heterogénea” emigración política para vislumbrar – arado la intuición; yuntas, el diferente medio cultural: un campo a roturar- la realidad mistificada de la conquista y colonización del hemisferio donde se sembró nuestro idioma (*ibidem*: 299).

La literatura y las artes se han convertido en medios privilegiados de expresión de esta realidad, por lo que Andújar no puede dejar de apreciarlos y “leerlos” en esta dirección. Ésa es precisamente la especificidad de su actividad como intelectual español del exilio republicano del 39.