

## JUNQUERAS DE CARPETONIA, LEÍDA DESDE LA PERSPECTIVA DE «LARES Y PENARES»

William M. Sherzer

Manuel Andújar escribió *Junqueras de Carpetonia* novela, que no llegó a publicar, en 1967, y precedió a otros autores esclarecidos, también de ideología progresista, Lourdes Ortiz e Isaac Montero, por ejemplo, quienes dos años más tarde tampoco pudieron publicar sus primeras novelas, *Andrés García, de 19 años* y *Alrededor de un día de Abril* respectivamente. Montero llegó a publicar su obra en 1981; Ortiz nunca publicó la suya. En el caso de Andújar no se trata de su primera obra, ni mucho menos, pero sí hubiera sido su primera obra escrita desde su regreso a España desde el exilio, y su visión del país en esa novela, junto con la obra encaja dentro de lo que el autor llevaba publicando e iba a publicar después, constituyen lo que más nos interesa de la obra. En efecto, creo que hubiera encajado lógicamente en *Lares y penares*, y hasta se la hubiera considerado como cierta continuación aunque menos elaborada, de la trilogía «*Vísperas*», cuyas novelas fueron publicadas en 1947, 1949, y 1959.

Hay tres aspectos en los cuales creo que se deben concentrar al comentar esta novela. Uno es el lenguaje en sí, algo que siempre fue importante para Andújar. Otro es el momento histórico, cuando no solamente varios autores, como Ortiz y Montero, intentaban en vano publicar novelas significativas, sino cuando otros autores sí lograron publicar obras de importancia como anticipación de la transición política y cultural que se avecinaba, como *San Camilo 1936* de Cela, *Parábola de un naufrago* de Delibes, y otras obras a punto de aparecer, *La saga fuga de JB* de Torrente Ballester o *La oscura historia de la prima Montse* y *Si te dicen que caí* de

Marsé por ejemplo. Un tercer aspecto, esencial al hacer la comparación con los autores mencionados, es la condición de exiliado de Andújar, recién regresado al país, y cómo esa diferencia para con los otros autores afectaba su tratamiento del tema de su novela, tema que tiene que ver mínimamente con la guerra y más con la emigración, la vida rural y, lo más importante, la explotación de esa vida rural como antecedente de la burbuja inmobiliaria que llegaría unas décadas más tarde. En este último tema, Andújar se mostró sorprendentemente adelantado, y es de notar la coincidencia de que iba a terminar su vida en El Escorial, uno de los pueblos más conocidos por el desarrollo de urbanizaciones durante el boom de la construcción.

Pero empecemos con las cuestiones de lenguaje y estilo, factores esenciales de estudiar en el caso de cualquier autor, pero especialmente en el caso de Andújar, desde *Partiendo de la angustia*, su primera novela, donde ya destaca ese desafío para el lector que Andújar siempre deseaba crear, algo que se puede definir como una cruzada para mantener la pureza y el mantenimiento del vocabulario español. Y no solo me refiero a la importancia que las cuestiones de lenguaje tenían para él en su intento de crear un estilo propio, combinando las influencias que le venían de otros países y de generaciones españolas anteriores con un lenguaje y vocabulario que representara una España con la cual se identificaba, sino porque habrá sentido cierto desafío al volver al país y sentirse en competencia con otros autores que nunca se marcharon. En cierto sentido, uno podría imaginarse al autor como inventando su propia cruzada en su intento de reestablecerse en el país que había tenido que abandonar casi treinta años antes, y así creando un interés en lo ya publicado, mayormente *Cristal herido* y «*Visperas*». Y si «*Visperas*» constituye tres miradas a ciertos locales representativos españoles —el campo, la mina, el puerto, identificados como El Viso del Marqués, La Carolina y Málaga por todos los comentaristas de las obras— el pueblo de esta novela se puede entender como la España entera, la España con la cual Andújar se encontró al volver del exilio.

En cuanto a estilo, el capítulo 13 es un ejemplo perfecto del juego temporal que utiliza Andújar en esta novela. Es una analepsis que narra el principio de la carrera, como maestra de la escuela, de Raimunda, a quien el lector ha encontrado anteriormente en casa de otra mujer, Serafina. También vemos su entrada en casa de Serafina como pensionista. La novela no es, pues, nada lineal. Va hacia adelante y hacia atrás, rellenoando vacíos y explicando la historia de personajes, a menudo mucho después de que han sido introducidos en la novela, como es el caso en este capi-

tulo. Y la práctica continúa en el capítulo siguiente, que explica la historia personal de Pedro Torrents, personaje a quien también ya hemos conocido en el capítulo anterior.

Siempre hay que señalar, pues, lo que es experimental en el estilo, como este juego con el tiempo, que no es siempre lineal, sobre todo en los primeros capítulos, donde lo que interesa es primero introducir a los personajes en la narración, y más tarde, a veces en capítulos siguientes, volver sobre ellos con una explicación de quiénes son, cómo llegaron al pueblo, o cuál es su función en la novela. Otro ejemplo claro de esto es cuando vemos la primera conversación entre PedroTorrents y Serafina, ya muy desarrollada la novela (147-50). Uno piensa en los varios conceptos, en filosofía y en la novela, en cuanto a la temporalidad, en el *longue durée* por ejemplo, de Braudel y la escuela de Annales, los conceptos de tiempo verdadero y tiempo falsificado y espacializado de Bergson, cuya filosofía Andújar conocía, a través de Ortega, según me informó, aunque vale señalar que Genara Pulido Tirado nos sugiere que «será Jarnés quien enseñe a Andújar las teorías orteguianas que tan claramente se transparentan en muchas de sus obras» (34). Y uno piensa también en aquel mundo lento y emocional de la poesía de Antonio Machado y su influencia sobre Andújar, yo diría especialmente en cuanto a la importancia del campo y su soledad en el desarrollo del autoconocimiento. Precisamente, en su capítulo sobre Machado en *Signos de admiración*, Andújar cita, entre otras frases, unas palabras de Juan de Mairena sobre el valor del campo: «Es en la soledad campesina donde el hombre deja de vivir entre espejos» (200). Y es en el campo donde «Vísperas» empieza, y a donde vuelve el autor con esta novela inédita, al campo, donde sus personajes tienen que confrontarse consigo mismos, como vimos en el caso de Alejandro, Gabriela y Benito, en *Llanura*.

Algo siempre fundamental para Andújar fue el lenguaje, y el vocabulario mismo. En esta obra es esencial. En su intento de recrear la vida de un pueblo rural español, supuestamente en la provincia de Guadalajara, aunque realmente constituye una representación metafórica de la España que Andújar percibió o se imaginó al volver a su país, el autor utiliza una cantidad de giros y de vocablos que mantienen al lector cerca del diccionario cuando menos, y digo cuando menos porque muchos de esos vocablos no se encuentran en el diccionario, aunque sí en el habla rural, o por lo menos es de suponer. Palabras como «collera», «chirle», «rabadán», «anguarina», «zurrapas», o «firulete». Constituyen una colección de palabras y giros que representan lo rural y lo arcaico dentro de ese mundo rural, pero también, como en todos los textos de Andújar, presen-

tan una definición exacta del concepto que se está tratando, a la manera de Juan Ramón Jiménez, cuando este escribe en el poema «Inteligencia», «Inteligencia, dame el nombre exacto de las cosas». Esto es un aspecto del estilo andujariano que reconoce Jorge Rodríguez Padrón en todos sus estudios sobre el autor, por ejemplo cuando escribe en *Camp de l'Arpa*, «Es un barroquismo que no cubre, sino que va precisando golosamente la realidad» (23).

Y lo mismo se puede decir de los giros, en cuanto a cómo representan tan fielmente el espíritu o pensamiento de los personajes que los pronuncian, como también reconoce Rodríguez Padrón, en otro artículo, donde escribe, «Pero lo verdaderamente relevante, lo realmente singular de la prosa de Manuel Andújar y lo que le confiere peculiaridad y riqueza es el haber conseguido un lenguaje propio a partir de la espontaneidad de la lengua popular y coloquial...» (CHA, 160-61). Veán, como ejemplo de esto, aunque de otro texto, las líneas siguientes de su novela corta, *La sombra del madero*:

Nicolás intentaba unir a los obreros, que supieran sus derechos, y a la larga se habrían enfrentado con esta caparazón, más dura de corteza que un baúl de Maricastaña. Al que unos críos arañan, quebrándose las uñas. A la hora de verdad, si la clavija aprieta, cada quisque campa por su lado. Nadie se sacrifica, en ese punto, por andorgas ajenas. (16)

Esta técnica discursiva constituye más que el imitar un habla local; es también una manera de atraer al lector a la novela, de impedir cualquier pasividad por parte de ese lector, de hacerle trabajar y así participar en la creación del texto. Y con el mismo fin, la actividad lectora, los dialogantes casi nunca se señalan. Es el trabajo del lector entender, hasta adivinar diría, por lo menos al principio de los diálogos o párrafos, quiénes hablan, o de quiénes se está narrando, una técnica a la cual se refería como conductismo o behaviorismo, y cuyo exponente más conocido en aquella época fue Juan García Hortelano, con sus novelas *Nuevas amistades* (1959) y *Tormenta de verano*, (1961), una técnica que se encontrará aún más presente en *Historias de una historia*, novela que Andújar, terminó en 1966 y publicó en 1973. Precisamente, refiriéndose a esta técnica en *Historias de una historia*, Pulido Tirado escribe, «la frecuente ausencia de un narrador tradicional en tercera persona responde en nuestro autor al deseo de mostrar una visión antidogmática de los hechos en cuya reconstrucción el lector ha de participar activamente» (36).

Con referencia a su estilo, Michel Santiago le preguntó a Andújar no solo sobre su «habitual riqueza de vocabulario» sino también, en *Mágica*

*fecha* (su penúltima novela), su «sintaxis y estructura tan distintas...». Andújar responde con una definición de sí mismo que explica muy bien todo lo que se menciona arriba:

Resulta distinta en la forma, pero siempre he intentado escribir con dignidad en un idioma digno, que se ha rebajado de mala manera. El contacto con los indígenas en Méjico me descubrió palabras del más puro acervo castellano que todavía son absolutamente válidas. Alguna vez me han llamado arcaizante pero de eso me río, porque nuestro idioma ha sido depauperado, se ha empobrecido en los campos de fútbol, en las barras de los cafés, en aquellos lugares en que se podía hablar sin peligro personal. Se ha hecho a lo largo de muchos años en una labor que combinó la represión con la coerción. (*El Urogallo*, mayo 1990, 16)

A continuación, y quizá lo que es más interesante aunque también debatible, identifica esa política lingüística y estilística con la dirección política del país:

No estoy arrepentido del cuidado con que he escrito mi obra. Supuso un esfuerzo idiomático que creo es de mayor riqueza conceptual que el del resultado de la evolución del idioma en España. Aquí sufrió la represión y la desnaturalización. Esto explica que yo no pertenezca a ninguna generación literaria. (16)

Por un lado, es fácil entender cómo Andújar, tan fiel a sus ideas políticas y su visión de su propia honra personal, su amor propio, relacionara la degeneración del idioma con la degeneración sociopolítica del país. Y aquí es de notar la opinión que todos tuvimos y seguimos teniendo del escritor, bien reflejada en las palabras de Rafael de Cozar: «Andújar era hombre de cultura profunda, de estilo barroco, al modo andaluz, y con un conocimiento y uso del idioma difícilmente superable». Por otro lado, muchos lingüistas cuestionarían esa relación que establece Andújar entre la política y la degeneración del idioma, ya que históricamente los idiomas, precisamente basados en el habla de la gente común, de la calle podríamos decir, tienden a simplificarse. Desde esta perspectiva, el lenguaje de las novelas de Andújar podría considerarse conservador, aunque, como sugiero, en el contexto lingüístico, mientras que en el contexto literario ese lenguaje es de apreciar, al igual que en otros idiomas se aprecian ciertos autores que han luchado por mantener la pureza y la continuidad del estilo y vocabulario, autores como Henry James y Joseph Conrad en inglés o Marcel Proust en francés. Y valga la comparación.

Un aspecto temático que se repite en esta novela, aspecto que subrayé en mi comentario sobre «*Vísperas*» hace años, es el tratamiento y la de-

fensa de la mujer. Allí me centro mayormente en el personaje de Gabriela, de *Llanura*, y señalo como «cabe muy bien dentro de la imagen que pinta Julia Kristeva de la mujer oprimida en la sociedad moderna» (66). En *Junqueras...* el tema es menos esencial, pero el personaje de Serafina tiene un significado especial dentro de la historia de la dictadura. Mantiene su casa, una de las más acomodadas del pueblo, pero sola, ya que su marido ha emigrado a Alemania y ella depende de lo que él le manda desde allí. También, estando sola, tiene que defender su virtud, y lo hace, rechazando los avances de Ventura, el cacique del pueblo. Raimunda, recién venida, es la maestra de la escuela, y desde ese puesto también representa ciertas virtudes y la posibilidad del progreso del pueblo. Pero es de notar que la novela termina en una nota de fuerte pesimismo, con estas dos mujeres emigradas a Barcelona, expulsadas podríamos decir, de un pueblo cuyo desarrollo es más que cuestionable.

El personaje de Ventura, al igual que otros habitantes, podría compararse muy claramente con personajes parecidos que encontramos en cuentos y novelas de los dos autores que más han sobresalido en su tratamiento del ambiente rural, en este caso castellano, Miguel Delibes y José Jiménez Lozano. Piense, por ejemplo, en *Viejas historias de Castilla la Vieja* del primero, o *El santo de mayo* y *Los grandes relatos* de Jiménez Lozano, entre otros textos. El argumento de la novela es muy representativo del genio irónico y juguetón del Andújar que todos han leído y conocido. En efecto, en lugar de hablar de un argumento, es preferible calificarlo de múltiple, en cuanto a temas y personajes, como vemos en otras obras de Andújar, por ejemplo, la segunda y tercera entrega de «*Visperas*», y sobre todo *Historias de una historia*, novela terminada solo un año antes de la composición de *Junqueras...*, y luego igualmente en *Cita de fantasmas* y *La voz y la sangre*. Quizá lo que más informa toda nuestra lectura es la continua pregunta de cuál es el simbolismo o significado para España de todo lo que ocurre en la fábula. Sí, *Junqueras* es un pueblo, en la comarca de Carpetonia, supuestamente en la provincia de Guadalajara, pero no cabe duda de que se debe entender estos locales como una metáfora de la España a la cual Andújar acababa de volver.

El primer tema de importancia es el escándalo causado cuando a un escultor llegado de fuera, David Gubia, le encargan la creación o la remodelación, no está claro en el texto, de una imagen, la Virgen del Milagro. Aunque Andújar no lo explica claramente, uno supone que ha habido algún tipo de aparición en el pueblo; la escultura es un regalo de un personaje que ha pasado por el pueblo. David, al enamorarse en silencio de una mujer casada, bella, y embarazada, le pone a la imagen la cara de

ésta. Esto causa el escándalo, la enemistad de los pueblerinos hacia David, e instiga el interés de otros, desde fuera, a causa de todo este percance. A través de ese interés veremos cómo el pueblo crece en importancia, y en otro momento aun por el descubrimiento de depósitos de uranio, en cierto sentido una vuelta o evocación del descubrimiento de una mina en *El vencido*, aunque aquí el autor abandona ese tema una vez bien entrado en la novela. Más continuo es el tema del escándalo, el inmenso enfado de los habitantes hacia David, y el cierre de la capilla para que nadie pueda ver la imagen. Pero desde este punto de partida la novela se dirige hacia un estilo entre humorístico y surrealista. El escándalo interesa a los de fuera, específicamente Pedro Torrents, un norteamericano a pesar de su nombre y apellido (curiosamente hacia el final de la novela empiezan a referirse a él como Peter), quien llega al pueblo para escribir reportajes para la prensa neoyorquina. Y finalmente la obra llega a su punto a la vez más cómico y crítico al llegar un empresario desde fuera, típico de los constructores de la época de la burbuja –y allí hay que señalar de nuevo la capacidad de Andújar de prever la dirección del país– quien remodela totalmente el pueblo, construyendo una gran urbanización, centro médico, y varias otras novedades que cambian completamente la naturaleza del pueblo. El humor y la ironía no desaparecen, pero un fuerte cinismo se apodera de la obra aquí, una obvia denuncia del efecto negativo que toda esta modernización tiene sobre los habitantes originales del pueblo, desde donde dos de los cuales, Serafina y Raimunda, tienen que marcharse. Y quizá ese efecto negativo se encuentra más claramente en el personaje de Ventura, el alcalde, cuya naturaleza de cacique solo crece gracias a su alianza con el constructor.

Pero aquí habría que señalar un aspecto no solo cínico sino tristemente pesimista en la visión de este autor recién regresado a su patria desde el exilio. Sería de esperar que los problemas sociales que retrata en «*Vísperas*» tengan menos cabida en una sociedad en vías de modernizarse. El análisis de Luis Alonso Girgado sobre la trilogía nos pinta, correctamente, la imagen del continuo fracaso de los intentos de mejora en la sociedad española de la preguerra. Hablando de *Llanura*, dice el crítico, «En *Llanura* se da una confrontación moral entre el bien y el mal, el atraso y el progreso, el hoy y el ayer, el individuo y la colectividad. El cuadro total que Andújar nos ofrece es amargo y desesperanzado» (II). En sendos estudios de José Domingo, Domingo Pérez Mínik y Rafael Conte, también se subraya este pesimismo en toda la trilogía. Alguien, Andújar quizá, desde el exilio, pensaría que las cosas tendrían que mejorar, pero su cínica presentación del desarrollo de Junqueras constituye un triste

testimonio de su desilusión al presenciar la dirección del país hacia el final de los años sesenta.

Siguiendo esta línea de pensamiento, ¿cómo interpretamos el que dos de los extranjeros se han muerto, en accidente, y a David le han dado una gran paliza y se ha tenido que marchar de Junqueras? ¿Es una declaración metafórica del autoaislamiento del país, de una España todavía bajo el yugo de una dictadura? Le hace a uno preguntarse de nuevo cuál es la España que Andújar percibe en esta fecha.

Y, muy importante, ¿cómo leemos estos temas, el escándalo de haber creado la cara de Milagros en la talla y todo lo que produce después? ¿Sirve como punto de partida para un comentario más universal? ¿Junqueras o Carpetonia es España, como sugerimos? ¿Y cómo interpretamos el gran cambio de Junqueras cuando construyen una urbanización y un hospital en el pueblo? Es de un nivel cómico que llega a lo surrealista, al igual que los paseos que da el personaje Basilio, con la difunta Benigna, que se podrían interpretar como verosímil, sabiendo que Basilio sufre de cierta enfermedad psicológica, pero más bien es otro aspecto cómico y surrealista que nos da permiso a proyectar sobre lo que es España en ese momento, 1967, con los principios de una apertura y crecimiento. Vean, como ejemplo cómo el experimentalismo y humor combinan con una visión política del país en la presentación de Basilio en la novela:

El deceso de Benigna –fiel a su naturaleza y trayectoria, lo que en breve se contará–, es inseparable de las enajenaciones padecidas por el «intérprete», «cicerone» y «redactor de boletines oficiales», de URBANIZACIÓN VALLES RECOLETOS y de Junqueras, habilidades, talentos y ajetreos reunidos en el inefable don Basilio Lahuerta y Escandón, sujeto que a los sesenta años de edad, o de errores, perdió su encomienda ponderación y consecuente mesura al grado de que, a no mediar el recogimiento y ausencia de soplonos en que se desarrolló el meollo de su aventura, hallaríase cesante o de huésped distinguido del psiquiatra que en la ilustre población campa. (173)

Y las quejas de otro personaje, Severo, en conversación con Basilio sobre el cambio del pueblo, pueden constituir un mensaje metafórico también, una crítica del caciquismo español que Andújar ya empezó a presentarnos con el cacique Santiago de Las Encinas, el pueblo de *Llanura*. La visión de Severo es de un pueblo totalmente dominado por intereses creados, y donde un cacique local ha sabido medrar gracias a su comprensión de esa realidad:



– Llegar a viejo más desamparado que la una y de dominguillo de Ventura... Que de tan hueco pronto habrá que llamarle de usía. Y fácil será que estalle, si lo inflan más. Ya los de mi quinta, la mayoría, de gusanera... ¿para desahogarse? (...) No critiques, que tú eres un perro manso, que con los huesos se contenta, con sus sobras. ¡A roer, a lengüetear! ¡Me doy asco, maldita sea mi sombra, so boñiga! Si yo contara lo que sé, ¡la de fachendas que se vendrían abajo! O no me harían caso. (...) Usté, oye el chubasco y no se remoja el forro de la nuez. Mientras yo empino, hasta por la manga. Pero sí es pícaro el hilvanar sus embustes, bien rebozaos, de la virgen y de sus perlas. ¡Todos a mamar de las tetas de la vaca, Junqueras! (192)

Los de siempre, los habitantes originales del pueblo, es decir los personajes esenciales de la fábula, han tenido que marcharse o se han muerto. No tienen cabida en el nuevo Junqueras. Serafina y Raimunda, una mujer algo patricia la primera y la recién llegada maestra de escuela la segunda, se han trasladado a Barcelona, desde donde ven, junto con Basilio, quien también se ha marchado del pueblo para llevarles a ellas un mensaje de la difunta Benigna, la inauguración televisada del nuevo Junqueras. Y en una pequeña escena surrealista, en el penúltimo párrafo de la novela, por error técnico, según los locutores de la televisión, aparecen los personajes que han fallecido, los que representan, suponemos, la vida anterior del pueblo y todo lo que ellos pueden o pudieron haber significado para el pasado y el presente, del pueblo o de la España que representa.

Como hemos sugerido, es, desde luego, difícil concebir que una historia de un escándalo en un pequeño pueblo ficticio, de una urbanización y modernización más tarde del mismo pueblo, se refiera solo a ese pueblo, es decir, que el argumento sea totalmente ficticio en cuanto a su punto de referencia. Quizá podríamos decir lo mismo al referirnos al último Andújar, el autor de *Mágica fecha* o *El caballero de la barba azafranada*. Precisamente, en su entrevista con Michel Santiago, el autor defiende aquella rara combinación de forma y fondo, o mensaje, de la primera de esas dos novelas:

Está situada en los últimos días de este milenio en Madrid y en ella confluyen todas las premisas que yo he ido creando a lo largo de mi obra. Es la rúbrica del análisis, que nunca abandoné, sobre el destino de España. Aunque está fuera completamente de mi forma habitual de narrar porque tiene más elementos de ficción y futuroológicos. Apenas se publican ahora obras de este tipo, como fue *1984*, de Orwell, *La máquina del tiempo*, de Wells... (16)

Y también aquí, en *Junqueras de Carpetonia*, está claro que hay que concebir a un Andújar todavía combatiente, social y políticamente, un

Andújar que acababa de regresar a su patria con un deseo de comentar sobre lo que veía. Y si ya se huele que la dictadura va acercándose a su fin, aunque tardaría su poco, tal vez de lo que había que hablar era del futuro que se avecinaba, con todos sus posibles abusos, y, al mismo tiempo, de ese lastre, el caciquismo por ejemplo, que no parecía que fuera a desaparecer tan fácilmente, y, tristemente, sigue sobreviviendo en varias partes del país.

Sabemos que Andújar presentó el manuscrito a la editorial *Ánthropos*, y que fue rechazado. La pregunta final entonces es ¿por qué no quiso Andújar seguir intentando publicar esta novela? Podríamos hablar de dos posibilidades como respuesta. Una sería la influencia que podría tener sobre nuestro autor otras obras publicadas en aquel entonces, obras como *Tiempo de silencio*, *Últimas tardes con Teresa*, o *Volverás a Región*, cuyo lenguaje barroco —me refiero a la última novela— bien pudo haber impresionado a Andújar, aunque tengo que admitir que nunca me habló de Benet en particular, y, que yo sepa, nunca lo invitó a su tertulia escorialense, aun cuando Benet vivía cerca de El Escorial, en Zarzalejo. Y aquí solo menciono tres obras que funcionan como ejemplos de obras que antecedieron por muy poco la composición de *Junqueras de Carpetonia*. Es posible que Andújar viera su producto final, con su marcado acento rural, como perteneciendo a una época que ya se iba acabando. ¿Cómo iba a reaccionar el público lector, pues, ante una fábula que tiene lugar en la clase de pueblo al cual Martín se exilia tristemente al final de *Tiempo de silencio*? ¿O cómo reaccionaría ante el lenguaje a veces arcaico o anticuado que se encuentra en la obra, con vocablos como los que se han mencionado arriba? Sin duda esos vocablos podrían interesar a un estudioso del lenguaje hoy, cincuenta y seis años más tarde, por su valor histórico y antropológico, pero comparado con el juego lingüístico de un Martín-Santos o un Marsé, el lenguaje pudo haber resultado poco convincente en ese momento, y Andújar, recién reencontrado con la literatura peninsular, pudo haber llegado a esa conclusión al final.

La otra posibilidad es que Andújar hubiera decidido que la obra simplemente no llegaba a la altura necesaria para ser publicada, y tal vez una comparación con obras como la trilogía de «*Visperas*» nos pueda ayudar a comprender si es así. Sin duda la obra no demuestra la complejidad que se encuentra en la trilogía, ni en el nivel de argumento ni en su trama psicológica. Pero también sin duda opino que la decisión sobre lo que se debe hacer con este texto debe ser opinión de los varios especialistas de la obra de Andújar, y espero que otros críticos demuestren un interés por leer el manuscrito y comentarlo entre ellos.

## OBRAS CITADAS

- ANDÚJAR, Manuel. *El destino de Lázaro*. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.
- *El vencido*. México: Almendra, 1949.
- *Historias de una historia*. (1973) Barcelona: Ánthropos, 1986.
- *Junqueras de Carpetonia*. Novela inédita.
- *La sombra del madero*. (1966) Sevilla: Universidad de Sevilla, 1989.
- *Llanura*. México: Centauro, 1947.
- *Signos de admiración*. Jaén. Diputación Provincial, Instituto de Cultura, 1986.
- CÓZAR, Rafael de. «Manuel Andújar y el exilio». En prensa.
- DOMINGO JOSÉ. «Visperas, una trilogía de Manuel Andújar.» *Ínsula* 25 (Julio-agosto, 1970): 31.
- GIRGADO, Luis Alonso. «Relectura de 'Visperas', de Manuel Andújar.» *Ánthropos* 72 (1987): I-III.
- PÉREZ MÍNLIK, Domingo. «Manuel Andújar o la fidelidad a una España de 'Visperas'». *Cuadernos Hispanoamericanos* 253-54 (1971): 366-72.
- PULIDO TIRADO, Genara. *Compromiso histórico y teoría cultural en Manuel Andújar*. Córdoba: Fundación para el Desarrollo de los Pueblos de Andalucía, 2004.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge. «Manuel Andújar, un ejemplo». *Camp de l'Arpa* 9 (1974):20-23.
- «Apuntes iniciales sobre 'Visperas', de Manuel Andújar». *Cuadernos hispanoamericanos* 316 (1976): 153-63.
- SANTIAGO, Michel. «Manuel Andújar. «Luchar contra el olvido implica marginación»». *El Urogallo*. Mayo, 1990, 12-17.
- SHERZER, William. *Manuel Andújar. Reflexiones sobre la historia de España*. Valencia: Álbatoros, 1996.