

ENSAYO, NARRACIÓN Y TEATRO



VALENTÍN ANDRÉS ÁLVAREZ

ENSAYO, NARRACIÓN Y TEATRO

Introducción y selección de
José María Martínez Cachero

COLECCIÓN OBRA FUNDAMENTAL

FUNDACION

 Banco Santander

- © Herederos de Valentín Andrés Álvarez
- © De esta edición, Fundación Banco Santander, 2008
- © De la introducción, José María Martínez Cachero

Reservados todos los derechos. De conformidad con lo dispuesto en el artículo 534-bis del Código Penal vigente, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reprodujeren o plagiaran, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica fijada en cualquier tipo de soporte sin la preceptiva autorización.

ISBN: 84-89913-47-1

Depósito legal: M-48721-2008

Diseño de la colección: Gonzalo Armero

Impresión: Gráficas Jomagar, S. L. Móstoles (Madrid)

ÍNDICE

Introducción, por José María Martínez Cachero [IX]

Bibliografía [XLV]

ENSAYO

LA TEMPLANZA [3]

NARRACIÓN

TELARAÑAS EN EL CIELO [17]

SENTIMENTAL-DANCING [35]

NAUFRAGIO EN LA SOMBRA [153]

TEATRO

TARARÍ [229]

ABELARDO Y ELOÍSA, SOCIEDAD LIMITADA [357]

JOSÉ MARÍA MARTÍNEZ CACHERO

INTRODUCCIÓN

SEMBLANZA BIOGRÁFICA DE VALENTÍN ANDRÉS ÁLVAREZ

Aquella tarde-noche de diciembre de 1965, Valentín Andrés y yo comenzamos la conversación, en su piso madrileño de la «Profesorera», hablando de la llamada generación del 27. Decía no saber a punto fijo qué contenido tenía semejante denominación y tampoco estaba seguro de que, caso de aceptarla, fuera él uno de sus integrantes como algún entrevistador ocasional había dicho; mi embarazo fue grande cuando don Valentín, haciendo el papel de alumno deseoso de saber, me pidió que, como catedrático de la asignatura, le aclarase estos extremos. Convinimos inmediatamente en que una verdadera generación es algo más, en variedad y cantidad, que un grupo de amigos, por lo que resultaba confuso reducir aquella al conjunto de poetas (solamente siete u ocho) siempre mencionados y diríase que excluyentes; hubo más poetas, desde luego menos famosos pero nunca menos dignos, y esta primera ampliación de la nómina generacional tenía que completarse con la relativa a los cultivadores de otros géneros —narrativa, teatro, ensayo, crítica literaria—, ensanchamiento en virtud del cual (e hicimos un recuento de urgencia para comprobarlo) resultaba más del medio centenar de generacionistas, Valentín Andrés entre ellos. De aquí se pasó a examinar los posibles apoyos de una tal adscripción y entonces salieron a plaza dos nombres magistrales, Ortega y Ramón, y una institución cultural: *Revista de Occidente*, editorial y revista; a unos y a otra se consideraba vinculado en su etapa de joven escritor. De Ortega decía maravillas, que iban desde la atención a los jóvenes hasta su extensa cultura, su rigor intelectual o su precisa y lujosa retórica, más la creación de una empresa como *Revista de Occidente*, que había abierto tantas ven-

tan a Europa y a la modernidad y había ofrecido no pocas oportunidades a quienes comenzaban entonces su aventura profesional —él mismo se benefició más de una vez, publicando en las páginas de la revista o en las colecciones de la editorial—. Al nombre de Ortega, el director, se unía en su recuerdo el de Fernando Vela, inestimable secretario, paisano y querido amigo de don Valentín, que le llamaba el «aduanero Vela» porque Ortega, seguro de su buen criterio, le confiaba la ingrata labor de seleccionar los originales recibidos. Ramón Gómez de la Serna era otro de los grandes maestros de aquella hora distinguida en las artes y en la literatura por la irrupción de la vanguardia o espíritu de novedad y aventura, y (se preguntaba don Valentín) ¿quién más temprano y arriesgado vanguardista entre nosotros que Ramón, guía y amigo de los jóvenes literatos, el más joven (pese a la edad) de todos ellos? Ramón (proseguía Valentín Andrés) encauzó el humorismo literario y lo sacó de la chabacanería y de lo simplemente festivo; recuerdo que en 1930 apadrinó y colaboró como uno más del grupo en el volumen colectivo *Las 7 virtudes*, donde me tocó en suerte divagar sobre la Templanza, «virtud moderadora de los instintos». Y don Valentín remataba su evocación de esos maestros lamentando que no hubieran tenido sucesores a su altura.

Metidos de lleno en el ámbito de la literatura y sabedor yo de que Valentín Andrés había dado la primera muestra pública de su vocación como escritor en la revista *Plural* (1925), revista de breve existencia (sólo tres números), obra de jóvenes entusiastas como él mismo, César A. Comet, Guillermo de Torre y Benjamín Jarnés, le pregunté por este último, llegado a Madrid tras unos años de seminarista en Zaragoza y de militar afecto al Cuerpo de Intendencia. Había sido Jarnés gran amigo suyo, llamados ambos a la *Revista de Occidente* como consecuencia de la aventura de *Plural*; contertulios en Madrid (en la Granja del Henar, por ejemplo); colaboradores en *Las 7 virtudes*, cuyo prologuista, Jarnés, le presentaba de este modo: «Amigo de jugar con los muy locos y de estudiar con los muy cuerdos. Lo mismo escribe un *Tarari* que acabará de escribir —¿cuándo?— *Los siglos de España*. [...] Es muy ducho en vestir a las abstracciones de paisano». Don Valentín le había invitado a veranear en Asturias y Jarnés estuvo entonces (entre el final de los años veinte y principios de los treinta) en Grado y en la casona de Doriga. En cierta ocasión, proclamada ya la República, acudieron como curiosos, nunca como correligionarios, a un mitin del polí-

tico Melquiades Álvarez en Riberas de Pravia; el corresponsal de un periódico ovetense los mencionó en su crónica del acto como «distinguidos asistentes», y a los pocos días otro periódico de la capital se hacía eco de la noticia llamando a Benjamín Jarnés y a Valentín Andrés «escritores de vanguardia y políticos de retaguardia». Para el talento literario de su compañero, narrador, ensayista y biógrafo, sensitivo y perspicaz en grado no frecuente, tenía don Valentín mucho respeto y admiración, deplorando que las circunstancias adversas —exilio, enfermedad, doloroso silencio— le hubieran impedido continuar y completar su obra y le hubieran convertido injustamente —lo que era peor desgracia— en un olvidado.

En mis conversaciones madrileñas y ovetenses con Valentín Andrés me di cuenta de la estimación que sentía por su obra literaria, no porque sobrevalorase sus méritos, cosa impensable en persona tan discreta, sino porque la rodeaba de un particular afecto; que se recordaran sus narraciones y piezas teatrales —excluía los versos del libro *Reflejos* («la verdad es que como poeta fui bastante malo») —, que se les dedicara la atención de una tesina en la Universidad Complutense, era algo que, sin desmerecer sus trabajos de tema económico, le congratulaba y que agradecía, lo mismo que saber que el tomito de la colección «Crisol» que incluía *Tararí, Pim, pam, pum* (teatro) y la novela *Sentimental-Dancing*, aparecido en 1948, se hallaba agotado desde hacía años, como si el público lector hubiera aceptado sin dudarlo un instante la propaganda editorial que proclamaba al autor como «uno de los espíritus más sutiles y originales de nuestra época. Todo en él es inquietud, originalidad, paradoja, humor».

Mis visitas me confirmaron algo que uno sabía o sospechaba de Valentín Andrés Álvarez: su talante abierto y comprensivo, su interés o curiosidad por casi todo —de ello eran prueba fehaciente sus muchas y distintas dedicaciones: desde la mecánica celeste a la economía política—, su humor bondadoso y socarrón, su ardiente y pensado cariño a la tierra natal, renovado eficazmente en temporadas veraniegas en Doriga. Era amable, de buenas y finas maneras, y desplegaba un vivo ingenio que, acá y allá de la conversación, sorprendía al interlocutor con ocurrencias brillantes e inteligentes. Ciertamente lo que más le gustaba era conversar, como nacido y crecido en una época de tertulias y tertulianos, con santos patronos de ellas tan singulares como Unamuno, Valle-Inclán u Ortega, con tiempo por delante para perderlo gratamente

y, también, con cafés amplios y prestigiados por tales reuniones. Tertuliar resultaba más fácil y menos solitario que escribir, cosa que, sin embargo, había que hacer y que él iba a hacer, empezando por sus memorias —tantas gentes y cosas que contar—, ya principiadas y paradas (hablo de los años setenta), y quizá siguiendo después con aquellos títulos alguna vez anunciados en preparación.

El nacimiento de Valentín Andrés Álvarez ocurrió en la villa de Grado, capital del concejo asturiano del mismo nombre, el día 20 de julio de 1891, a las nueve de la mañana. En el «Apunte biográfico» que abre la edición de alguna de sus obras se complace en dar, medio en serio medio en broma, algún detalle más de carácter familiar, como que «lo primero que se vio en mí, recién nacido, fue la gran semejanza con mi abuelo materno. Yo, por de pronto, no era un ser completamente inédito. A causa de este parecido extraordinario, comprobable en las fotografías de ambos, yo puedo saber hoy cómo seré, a los sesenta años, pues tengo ya un retrato de esa edad. Pero si salí a mi abuelo en lo físico, continué a mi padre en lo moral. De él recibí mi falta de voluntad y mi carácter voltario, así como la gran afición a diversiones y viajes. Mis virtudes y mis vicios son suyos. [...] Verdaderamente yo no soy más que mi padre, quien anda por el mundo ahora disfrazado de mi abuelo». Continúa semejante rememoración señalando que a los diecisiete años terminó los estudios de bachillerato y a continuación comenzó los universitarios en Oviedo con el curso preparatorio (1906-1907) que daba paso a una cualquiera de estas tres facultades: Ciencias, Farmacia o Medicina, para, una vez concluido, matricularse en Madrid en Farmacia, primero, y en Ciencias (Física y Matemáticas), después; en 1910 sería ya licenciado en Farmacia y en 1912 en Ciencias.

Al margen de tales estudios regulares, Valentín Andrés encontraría en Madrid, tanto en los medios académicos y culturales como en otros harto diferentes, ocupación gustosa: de una parte, guiado por los consejos de su pariente, el catedrático de Historia del Derecho Laureano Díez Canseco —a quien, pasados los años, recordaría afectuosamente: «Era ciertamente un hombre extraordinario. Descuidadísimo en el vestir y en el aseo de su persona, pero de una inteligencia, una cultura y un ingenio verdaderamente excepcionales. No escribió casi nada y todo su saber se desparramó en conversaciones y tertulias. Fue un Sócrates de café. Como catedrático cumplía

muy mal sus obligaciones docentes. Iba muy tarde a clase, faltaba muchísimo y no suspendía a nadie en sus exámenes; pero este malísimo catedrático era un excelentísimo maestro»¹—, acudiría a las clases del economista Antonio Flores de Lemus y a las lecciones filosóficas de José Ortega y Gasset, reciente catedrático de Metafísica en la Universidad Central: «Veo muy bien ahora, en mis recuerdos, hablando en el extremo de una larga mesa a sus oyentes de entonces [...] y al final de todos, yo, el benjamín de la clase, que por ser el último del corro estaba al lado del profesor. Comenzamos el curso con la lectura, comentada por Ortega, del *Teeteto* y luego continuamos con la *Crítica de la razón pura*. Yo era el lector, en traducciones que él corregía con el texto griego del diálogo o el alemán de Kant»². Díez Canseco le encaminó asimismo hacia el científico Blas Cabrera, que dirigía el Laboratorio de Investigaciones Físicas, y ese contacto animó un pasajero interés por la astronomía, del cual queda muestra literaria en el relato *Telarañas en el cielo*. De otra parte, le nacería una arrebatadora entrega al baile, de la cual quedó constancia en bastantes páginas de la novela (1925) *Sentimental-Dancing* —«con la *Crítica de la razón pura* bajo el brazo, casi todas las tardes, a la salida de la clase de Ortega, el apuesto bailarín practica su afición favorita en Maxim's»³.

Entre 1919 y 1921 se sitúa la estancia en París de Valentín Andrés con ocasión de unos estudios importantes para su porvenir, llevados a cabo con demasiado descuido, si damos por bueno el testimonio ofrecido al respecto en *Sentimental*, para fastidio de su familia, que reiteradamente le reclama desde Madrid y comisiona en vano al tío Gonzalo para lograrlo. La casualidad ayudaría el cambio en su frívolo comportamiento el día que Valentín Andrés, «en la biblioteca de Santa Genoveva, que yo solía frecuentar, me encontré con un libro, el *Cours d'Économie Politique* de Pareto, sobre economía matemática. Lo leí con prevención y a medida que avanzaba en su lectura me sentía más interesado por aquel tratado tan raro y tan curioso, tan apasionante»⁴, cuyo repaso prende fuertemente su atención y le dirige hacia lo que, des-

¹ «Palabras de un superviviente», en Valentín Andrés Álvarez. *Guía espiritual de Asturias y obra escogida*, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1980, pág. 32. En adelante citaré «Palabras».

² *Ibid.*, pág. 32.

³ *Ibid.*, pág. 12.

⁴ *Ibid.*, pág. 33.

pués de tanto probar y abandonar —de Valentín Andrés dejó dicho Ortega aquello de que «es el hombre que siempre está dejando de ser algo»—, constituiría una segura y definitiva dedicación.

De vuelta a España, instalado en Madrid, a la altura de 1925, Valentín Andrés, que años antes había publicado *Reflejos*, un libro de versos que situaríamos en el posmodernismo y que pasó sin mayor gloria —«la verdad es que como poeta fui bastante malo», le confesaba a un entrevistador⁵—, estableció relación con el mundillo literario, centrado especialmente en la tertulia que se reunía en el café Pombo, a cuyo patriarca, Ramón Gómez de la Serna, había conocido en la tertulia de Ortega —«no creo que haya habido nunca una tertulia tan absurda, tan pintoresca y tan divertida como aquella. Entre los asistentes había locos pacíficos, inventores, poetas épicos, líricos y entreverados y, por supuesto, ingeniosos reventadores de todo»⁶—. Hemos de añadir la influencia ramoniana —su novedoso tratamiento del humor, tan lejos del hasta entonces habitual entre nosotros— como decisiva en la literatura narrativa y teatral que escribiría nuestro autor, afecto a la llamada vanguardia —dadaísmo, creacionismo, surrealismo, por ejemplo— que hizo su irrupción como una consecuencia más del cambio que supusieron acontecimientos como la guerra del 14.⁷ Muestra temprana de semejante adscripción fue su colaboración en la revista *Plural*, que apareció en enero de 1925, dirigida por el poeta ultraísta César A. Comet y, como tantas otras congéneres, de breve vida (sólo tres números): «Se singularizaba únicamente [en opinión de uno de sus fautores⁸] por el estreno en sus páginas de dos prosistas

⁵ *Ibid.*, pág. 33.

⁶ *Ibid.*, pág. 32.

⁷ A este respecto escribió Valentín Andrés («Fernando Vela y su tiempo», *La Nueva España*, Oviedo, 20 y 27 de septiembre de 1974): «La Primera Guerra Mundial había terminado en los campos de batalla en 1918 pero muchos de sus efectos, de los cambios más profundos, comenzaban a sentirse cuando la *Revista de Occidente* se fundó [1923]. Una guerra acumula siempre explosivos de muy distinta naturaleza; muchos se consumen en ella pero algunos explotan antes y otros después; unos son puramente destructores, otros tienen un gran poder de destrucción, primero, y de creación, después [...]. La literatura experimentaba un cambio profundo. Se abrían paso entonces los ultraístas y sus afines, que formaban la primera generación literaria de la posguerra, la que había comenzado a bullir por los años 1919 y 1920. Salvo rarísimas excepciones, los jóvenes de este grupo tenían poco más de veinte años. Era la vuelta contra el pasado, la negación de todos los valores consagrados, los modernos igual que los clásicos».

⁸ Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1965, pág. 549.

novelescos —Benjamín Jarnés y Valentín Andrés Álvarez—, inmediatamente después incorporados a la *Revista de Occidente*; la incorporación de Mauricio Bacarisse y de un crítico musical, César M. Arconada». Se ensancharía por entonces el círculo de sus amistades literarias y tendría ocasión de conocer a gentes como García Lorca, recibido por él en su casona de Doriga cuando en 1932 estuvo en Asturias al frente de La Barraca. Por ella pasarían antes y después otros colegas y amigos: Benjamín Jarnés, Guillermo de Torre, Antonio de Obregón o Manuel Azaña, cuya candidatura para presidir el Ateneo de Madrid contó con su apoyo. Dámaso Alonso recordaría más tarde: «He sido un admirador de Valentín Andrés Álvarez desde hace muchos años. Trabajó muy activamente en la literatura en aquella época y en aquel ámbito de la generación del 27. Yo fui uno de los que asistieron al estreno de su *Tararí*, uno de los que conocieron sus versos, sus publicaciones en prosa, sus ensayos novelescos. Mi contacto con él ha sido interrumpido muchas veces por lapsos de tiempo pero siempre, de vez en cuando, nos hemos encontrado y nos hemos dado un fraternal, un cariñoso abrazo». El aludido estreno fue un éxito rotundo y consagró en cierto modo, de cara a un público más amplio que el que hasta entonces le había leído en, por ejemplo, la *Revista de Occidente*, su nombre de escritor, hecho corroborado por la colaboración periodística mantenida en diarios como el madrileño *La Voz* y el ovetense *La Voz de Asturias*⁹.

Pero semejante situación hubo de romperse para Valentín Andrés por el estallido de la guerra civil, que le sorprendió en la localidad leonesa de Pola de Gordón cuando se ocupaba de sus estudios de economía con miras a una cátedra universitaria; las vicisitudes de estos años españoles tan difíciles —pongamos entre 1930 y 1940— «las he enterrado en la fosa común del olvido», pero sabemos que hubo, terminada la contienda, un expediente de depuración y que el juez instructor, Nicolás Ramiro Rico, fue comprensivo con aquel auténtico liberal denunciado, correligionario en tiempos del reformista Melquiades Álvarez: la denuncia se solventó sin condena. Comenzaría enseguida una nueva etapa en su existencia, marcada por el signo de la dedicación académica y universitaria; varias referencias, ordenadas cronológicamente, informan

⁹ Por su asunto —un sentido homenaje a Pérez de Ayala—, me permito destacar el artículo titulado «El sendero de su vida» (Oviedo, 3 de octubre de 1931).

de ella. (Signo distinto al científico que va a ocuparnos, tienen, por ejemplo, un estreno teatral, el de la comedia *Pim, pam, pum* (1946), y la lectura pública de la titulada *Abelardo y Eloísa, sociedad limitada*, además de esporádicas colaboraciones periodísticas).

1942 (mes de julio) es el año de entrada de Valentín Andrés en la corporación universitaria como catedrático de Economía Política en la Universidad de Oviedo. En 1979 (*Asturias*, Oviedo, 17 de junio, pág. 16) revelaba respecto a sus estudios preparatorios de la cátedra universitaria: «Yo tenía una ilusión y era la de ser catedrático de la Universidad de Oviedo. A lo que me dedicaba por pura afición era a la economía política y en el año 30 se jubiló [Isaac] Garcerán, que era profesor en Oviedo, y pensé que era el momento. Lo dejé todo para preparar esas oposiciones y me dije que en un par de años o tres saldrían. Pues bueno, no salieron hasta el 41. De manera que estuve once años estudiando economía y nada más que economía para ir a la cátedra de Oviedo». Ahí permanecería el curso completo 1942-1943 y sólo el primer trimestre del siguiente, cuando, en comisión de servicio, pasó a Madrid, docente en la recién creada Facultad de Ciencias Políticas y Económicas, que poco después se desdoblaría en «Políticas» y «Económicas», asiento suyo esta última pues en noviembre de 1945 obtuvo por oposición la cátedra de Teoría Económica de la misma. Algunos de sus colegas le ayudaron a abrirse paso en medio de un clima de posguerra española que ideológicamente le era más bien desfavorable; por ejemplo, fue Ramón Carande quien le llevó a trabajar en el Instituto de Estudios Políticos, creación del nuevo régimen, y de acá y allá surgirían invitaciones y llamadas, como la propuesta, en febrero de 1948, para ocupar en la Academia de Ciencias Morales y Políticas la vacante (medalla número 10) de don José Manuel Pedregal y Sánchez Calvo; en 1952 leyó el ritual discurso de ingreso, titulado «Naturaleza, sociedad y economía». Dentro de la nueva facultad, en la que se jubiló siendo su decano, le fue encomendado el discurso de apertura del curso 1961-1962, y cosa por el estilo le sucedería años más tarde (1965), especialmente invitado para hacerlo en la inauguración de la facultad ovetense de Económicas, disertando sobre «El tránsito de la economía tradicional a la moderna».

Doctor honoris causa por la Universidad de Oviedo (1979) e hijo predilecto de Grado y de Asturias entre otros reconocimientos, añadamos el respeto, rayano en ve-

neración, que le profesaban sus alumnos, en nombre de los cuales se pronuncia Juan Velarde Fuertes con las siguientes palabras: «A Valentín Andrés Álvarez le repugnó [...] el constituir camarillas de discípulos que después resultan promocionados hacia diversos lugares de la docencia. No cerró jamás las puertas a nadie [...]. No tuvo jamás celos de los éxitos de otras cátedras [...]. Las clases eran realmente prodigiosas»¹⁰.

Con la jubilación cobró Valentín Andrés mayor apego a la vida tranquila y al retiro placentero que le brindaban sus estancias en la casona de Doriga, cada vez más largas y demoradas, donde le visitó en 1975 el periodista Julio Ruymal, a quien declararí­a: «Llevo una vida tan recogida y me atraen tanto los libros que no echo de menos cosa alguna, ni la cátedra, ni los alumnos, ni la política, ni aquellas tertulias del Madrid de antaño cuando Madrid era todavía como una ciudad provinciana tranquila. Me refugio en la casona. La vida en la aldea es deliciosa. Vine en el mes de julio y no volveré a Madrid hasta noviembre. Ahora casi me paso todo el año aquí»¹¹.

Fue en una de esas prolongadas estancias asturianas cuando, a los noventa y un años, le llegó la muerte, ocurrida en Oviedo el 21 de septiembre de 1982, día en que esta ciudad celebra la fiesta de su patrono san Mateo: problemas cardiovasculares, consecuencia de una rotura de cadera, fueron la causa.

VALENTÍN ANDRÉS, ENSAYISTA

La estrecha relación de maestro a discípulo habida entre Ortega y Valentín Andrés, respecto de la cual quedan consignados algunos pormenores en el capítulo biográfico precedente, se afianza con el cultivo del género del ensayo por uno y otro. Prescindo de los trabajos de asunto económico debidos a nuestro escritor en los cuales, contrariamente a la conocida definición orteguiana, predomina claramente la llamada *prueba explícita* sobre otros rasgos distintivos, y solamente me ocuparé de aquellos donde destacan los siguientes: una menor extensión, pues lo que pretende el

¹⁰ Juan Velarde Fuertes, *Acerca de las aportaciones económicas de Valentín Andrés Álvarez*, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1980, pág. 88.

¹¹ Julio Ruymal, «Con Valentín Andrés Álvarez en la mesa-camilla», *La Nueva España*, Oviedo, 24 de noviembre de 1975, pág. 16.

ensayista (como apunta José Luis Gómez-Martínez) «es sólo abrir nuevos caminos e incitar a su continuación»; su «carácter sugeridor e interpretativo» o, con otras palabras (también de Gómez-Martínez), «el poder de las intuiciones que se vislumbren y de las sugerencias capaces de despertar en el lector»; el «carácter confesional», esto es, que lo que llamaríamos la personalidad íntima del autor animara sus palabras; intención dialogal o propósito de entablar una comunicación efectiva con los lectores; carencia de una estructura fijada de antemano, lo cual no quiere decir que no posea un orden lógico y sistemático sino que dicha comunicación progresa merced a intuiciones y asociaciones diversas; variedad temática que responde a la multiforme realidad ofrecida a la consideración del ensayista, y, finalmente, la denominada voluntad de estilo, pues el ensayo es una obra de arte y no un tratado científico y el autor debe ser consciente de que el lector espera de su escritura una apreciable calidad estética. La marcha del género en nuestras letras ha sido revisada en algunos de sus nombres cimeros por Juan Marichal en *La voluntad de estilo* (Barcelona, Seix Barral, 1957), estudio que se cierra con Américo Castro y Pedro Salinas, inteligente repaso donde queda de manifiesto la importancia de la obra ensayística de Ortega y Gasset, cuyo ejemplo más notorio tal vez sea *El Espectador*.

La publicación en 1931 a cargo de la editorial Espasa Calpe del libro colectivo *Las 7 virtudes* constituye una muestra fehaciente de lo que José López Rubio llamó en su discurso de ingreso en la Academia de la Lengua «la otra generación del 27», que en este caso reúne a Antonio Espina, Benjamín Jarnés, César Arconada, José Díaz Fernández, Valentín Andrés Álvarez, Antonio Botín Polanco y Ramón Gómez de la Serna, nacidos en la última década del siglo XIX y, en algún aspecto de su obra literaria, seguidores no serviles de Ramón Gómez de la Serna, a quien, con sobrado motivo para ello, presentaba Jarnés en la «Antesala» que hace de prólogo del volumen como «el monstruo de cien pupilas por quien las cosas se abren las entrañas hasta la crueldad, hasta la revelación de su intestino más delgado y de su arteria más imperceptible [...], cardenal por derecho propio en todo grande o pequeño cónclave literario». Diríamos que quienes figuran en el mismo son en ese momento escritores de vanguardia, si bien su lista no se agota en esos siete nombres. A nuestro autor lo presenta Jarnés, que era uno de sus colegas más dilectos, del modo siguiente: «Amigo de ju-

gar con los muy locos [alusión al asunto de la comedia *Tararí*] y de estudiar con los muy cuerdos. Lo mismo escribe *Tararí* que acabará de escribir —¿cuándo?— *Los siglos de España* [proyecto del que no poseemos más noticias]. Como ve *Telarañas en el cielo* [título de un relato que había visto la luz en *Revista de Occidente*], puede ver también la más ligera arruga en la honestidad de su predilecta dama [que lo fue *La templanza*¹²]. Parece ser que estamos ante una réplica española a un libro francés, *Les 7 pechés capitaux*, obra también colectiva, fruto de la colaboración de otros tantos ingenios entre los que destacaban Jean Giraudoux y Paul Morand; el conjunto francés y el español daban como resultado «un libro curioso y divertido».

A diferencia de los compañeros de volumen, claramente inclinados en su colaboración hacia el relato de sucesos imaginarios que tuviesen algo que ver con la virtud que les había correspondido como protagonista —el caso más notorio al respecto tal vez sea *La largueza*, de Díaz Fernández—, Valentín Andrés se complace en ofrecer una canónica y sistemática divagación sobre la Templanza en cuanto «virtud moderadora de los impulsos animales» del ser humano, y para mejor asentar sus opiniones echa mano de cuanto le dicta un afilado sentido común, ayudado por la experiencia, y una atenta capacidad de observación junto con otros más doctos saberes, como la teología que nombra y define con precisión la naturaleza de los goces sensuales, cuatro en total, que la Templanza, su contraria, ha de corregir. Semejante seriedad, que caracteriza el tono expresivo utilizado en las treinta y cuatro páginas de que consta la colaboración, se rompe por la intercalación de historias como la protagonizada por un fraile y un vendedor ambulante que conversan camino de un innominado pueblo en fiestas; o por dos borrachos, amigos ocasionales; o por la pareja que forman un pescador de río y un cazador, las cuales constituyen, a modo de otro ámbito distinto, una especie de ruptura. Otra ruptura es provocada por las ocurrencias, no poco sorprendentes y presididas por el humor, tan familiares para sus lectores, en que se complace Valentín Andrés y que acá y allá matizan el texto, como sucede con el pesaje en báscula del pecador obeso a causa de la gula: «El acto de pesarse tiene el valor de un examen de conciencia. Se pesa el cuerpo y el alma». Y como al margen del nú-

¹² El reparto «virtuoso» se completa con *La humildad* (Arconada), *La castidad* (Botín Polanco), *La largueza* (Díaz Fernández), *La paciencia* (Espina), *La caridad* (Gómez de la Serna) y *La diligencia* (Jarnés).

cleo argumental, la siguiente derivación económica contenida en estas cuatro líneas: «No sólo por interés individual se impone la Templanza. Lo que come uno de más, lo come alguien de menos. Esta virtud nos estrecha entre la economía orgánica y la economía política».

A lo dicho en este apartado sobre la prosa ensayística de asunto no económico obra de Valentín Andrés Álvarez debe añadirse una referencia a sus colaboraciones periodísticas; fue el profesor Alfonso Sánchez Hormigo quien reparó en ellas, insertas en el diario madrileño *La Voz* —año 1934—, como primera época de esa actividad, y en el también diario madrileño *Informaciones* —año 1948—, segunda y última época.

Algo de lo que deparaba la actualidad inmediata constituía una variada e importante fuente suministradora de asuntos, tal como atestiguan los artículos exhumados por Sánchez Hormigo¹³: los concursos de belleza femenina para elegir las *misses* nacionales o locales organizados en la primavera de 1934 («Primaveral y lírico»), el campeonato mundial de fútbol que estaba celebrándose en Italia («Zamora, el Gran Capitán»), las expediciones domingueras de jóvenes uniformados por motivos políticos («Buenos trabajadores y buenos holgazanes») o la época de los exámenes estudiantiles («Estudiantina desafinada») son algunas muestras al respecto. Asuntos estos, al igual que todos los abordados por el articulista, cuyo tratamiento está presidido en buena parte por el humor, lo cual no es incompatible con la seriedad empleada en otros momentos dado que veían la luz en una sección titulada «En serio y en broma»; cuando esta última hace acto de presencia el tono ramoniano del contenido y de la expresión resultan claros: en «Vagos de afición» cabría hablar de una especie de respaldo noventayochista al lado del toque humorístico.

Perteneciente a su época de madurez, sostenida por su condición académica y universitaria, vio la luz en 1955 una edición del *Informe sobre la Ley Agraria*, debido a Gaspar Melchor de Jovellanos (Madrid, Instituto de Estudios Políticos, colección «Civi-

¹³ *En serio y en broma*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1991: trece artículos en *La Voz* y dos en *Informaciones*.

tas», 1955), dispuesta por Valentín Andrés y cuya introducción desborda el tema económico propiamente dicho para convertirse en un acertado ensayo sobre la personalidad de su famoso conterráneo, tan diversamente traído y llevado en sus días y en tiempos posteriores. Valentín Andrés se sitúa al respecto más de acuerdo con Menéndez Pelayo —que le había considerado como «el español más honrado e ilustre del siglo XVIII» o había vindicado (en el tomo V de los *Heterodoxos*) su religiosidad para concluir que se trataba de «un alma heroica y hermosísima»— que de quienes le habían fustigado por sospechoso de afrancesamiento. A su juicio, el ilustrado gijonés, situado en una España convulsa donde primaban las posturas extremosas, acertó a alcanzar «los puntos de equilibrio justo» y, de acuerdo con ellos, fue «rectilínea» la trayectoria de su vida y obra. Su ideología, expuesta siempre con «belleza y claridad», fue muestra de «gran seriedad, buen sentido y gran inteligencia» y consigue aunar «las tradiciones de su patria y las ideas de su tiempo», presidido el proceso por un patriotismo de la mejor ley, pues «desechaba con igual fuerza todo lo que en la tradición dificultaba la marcha del progreso y todo lo que en el progreso desvirtuaba el espíritu de la tradición». Se interesó Jovellanos por diversas y numerosas cuestiones, por lo que debe estimársele poseedor de un espíritu enciclopédico «sin ser enciclopedista»: historiador, juriconsulto, legislador, pedagogo, literato, y en todo destacaría: «Tan extenso y vario era su saber que con el mismo acierto aconsejaba sobre leyes a un alcalde de Corte como sobre cultivos a un trabajador del campo».

Referida a un tiempo más próximo, del que fue espectador, está la biografía de su paisano y amigo Fernando Vela, escrita después de la muerte repentina de este en Llanes (Asturias) en el verano de 1966 y publicada con el título «Fernando Vela y su tiempo» en el diario ovetense *La Nueva España* (20 y 27 de septiembre de 1974). En dicha colaboración resulta evidente un puntual conocimiento de la personalidad del biografiado, así como la estimación que por él sentía su biógrafo.

Oviedo, Gijón y Madrid son los escenarios donde transcurrió la existencia de Vela, y buena parte del siglo XX más los últimos años del XIX (había nacido en 1888) el tiempo de la misma, en cuya marcha deben considerarse acontecimientos externos de muy diversa naturaleza, ya que se produjeron, tanto en España como fuera de ella, «cambios radicales y rápidos [que] trastornaron profundamente un estado de cosas

que tenía ya larga historia», los cuales fueron motivo de que se rompiera la continuidad histórica hasta entonces vigente, mutación que Valentín Andrés, ingenioso según acostumbraba, hace representar por el paso en la casa familiar del quinqué a la bombilla: «Sobre la mesa del comedor estaba aún el quinqué apagado, y apagado para siempre, la noche anterior, pues en aquella se encendió por vez primera la bombilla eléctrica [...]. El quinqué, la luz que hace uno mismo en su casa, es individualismo puro, mientras que la bombilla nos enchufó a todos a una central». Fue en 1903 o 1904 cuando Vela y Valentín Andrés se conocieron durante un partido de fútbol entre jóvenes aficionados de Grado y Oviedo. Años más tarde (1914) comenzaría la primera guerra europea, suceso que avivó los cambios que venían incubándose y que «abrieron, ciertamente, un nuevo ciclo histórico», paralelo al producido en el ámbito personal de Ortega y Vela, quienes se conocieron entonces en Gijón y prosiguieron e intensificaron su relación a partir de 1920, cuando Vela se traslada a Madrid, a la Dirección General de Aduanas, y, convertido en su colaborador y fiel amigo, comienza a participar en algunas de sus empresas periodísticas y culturales y establece contacto directo con los literatos jóvenes que empezaban su carrera: «Fernando Vela, espíritu alerta [...], se dio pronto cuenta de los valores positivos que aportaban a la poesía y a la prosa *los nuevos* y comprendió lo que había en aquellas extravagancias de valor verdadero [...], lo que pasaría y lo que quedaría».

Diffíciles años en España los inmediatos a 1936, de guerra civil y primera posguerra, durante los cuales Vela, que seguiría trabajando empeñadamente, rechazó atractivos ofrecimientos, corrió serios peligros, se exilió de algún modo en Tánger y, más tarde, considerándose sólo un superviviente, se retiró de la vida cultural más pública. De tales vicisitudes hasta su muerte informa circunstanciadamente Valentín Andrés, que cierra la semblanza del amigo y colega echando mano de «una narración de Gerardo Diego titulada “Cuadrante”, en la que se contaba cómo en una partida de ajedrez las piezas “comidas” pasaban del juego vivo a otro mundo, al otro mundo. Los humanos no somos más que las piezas de una gran partida que juega el destino y así, aquella tarde, mientras Vela jugaba la suya, el destino le dio jaque mate».

Guía espiritual de Asturias es uno de los textos ensayísticos de Valentín Andrés más conocidos y elogiados: las siguientes palabras del también ensayista asturiano Juan Cue-

to Alas lo prueban: «Son una verdadera delicia literaria estas páginas [...]. Es una de esas raras prosas felices que a cada lectura levanta nuevas ideas». Unos cuantos aspectos de la realidad que es Asturias —históricos, geográficos, económicos, costumbristas...— hacen acto de presencia en ellas, considerados entrañable y amorosamente, agrupados en doce capítulos más bien breves a los que acompaña como remate una «meditación» relativa al tiempo futuro —el que vendría después de 1980, su fecha de composición.

El repaso comienza con el aspecto titulado «El alma mater», que, sorprendentemente, no es la Universidad de Oviedo sino las montañas de Asturias, pues «ellas dieron a los asturianos muchos rasgos de su carácter», lo que lleva a mencionar «el llano», su opuesto natural como opuestas son Asturias y Castilla, realidades en cuya consideración se complace: cada una de ambas tierras está representada de manera simbólica por la casona (Asturias) y el castillo (Castilla), símbolos que el paso del tiempo no ha podido hacer desaparecer.

Valentín Andrés pone atención en el recuento efectuado no sólo en lo «memorable y grandioso» sino también en «lo pequeño y vivo», y le sirven de apoyo para su elucubración tanto lo adelantado por doctos varones como Adam Smith, Friedrich Nietzsche o Claudio Sánchez Albornoz como gentes de la tierra cuyos hechos y dichos trae a cuento a manera de citas oportunas; los llamados en Asturias «americanos» o «indianos» (capítulo VI) muy sobresalientemente, aunque extraña la falta siquiera de unas líneas ensalzadoras de su labor respecto a la fundación de escuelas, tan encomiada por el noventayochista Luis Bello en el libro *Viaje por las escuelas de España*. Al paso de la lectura advierto dos coincidencias —capítulo III, «Economía estética», y capítulo VII, «El imperio astur»— con textos literarios suyos anteriores y ahora resumidos, a saber: la idea de la utilización comercial de la belleza del paisaje o «Economía estética», explanada más extensamente en la novela de 1930 *Naufragio en la sombra*, y el minirrelato (dada su brevedad) de una historia que es núcleo argumental de la comedia *Abelardo y Eloísa, sociedad limitada*, tal como si se tratara de recurrencias de pensamiento a través de los años.

Lo que sí recurre en la expresión es el gusto de Valentín Andrés por la ocurrencia ingeniosa y por el uso del contraste cualquiera sea el asunto de uno y otro procedimiento: la cueva de la Santina en Covadonga (capítulo II, primer caso) o la continuada serie de diferencias entre Oviedo y Gijón (capítulo VIII, segundo caso).

VALENTÍN ANDRÉS, NARRADOR

Puede afirmarse que la dedicación narrativa de Valentín Andrés Álvarez comienza como autor de relatos breves anteriores en fecha de publicación a sus narraciones más extensas o novelas; conozco dos cuentos, titulados «La Garbosa» (*Región*, Oviedo, núm. 79, 23 de octubre de 1923) y «La muerte no usa guadaña» (*Verba*, Gijón, 1926), que corresponden a ese comienzo. En el primero, la protagonista es una vaca llamada Garbosa, orgullo de su dueño, distinguida entre sus congéneres por su «hermosa estampa», «aquel finísimo pelo blanco y limpio como la nieve, donde unas caprichosas manchas negras destacaban sus irregulares contornos»; era, además, fuente de trabajo —tiraba, por ejemplo, del carro y del arado— y de riqueza —daba leche para la familia y «para hacer aquellas mantecas tan preciadas» con cuya venta «se obtenía el único dinero contante que entraba en la casa»; y, más todavía, era el blando cariño protector de los huérfanos del aldeano sobre quien había caído tiempo atrás el infortunio de la viudez. Es claro que guarda este cuento algún parecido con el *Adiós, Cordera* clariniano sin que haya de establecerse entre ambos más comparación que la derivada del tono sentimental que los preside, unos breves toques de ambiente rural asturiano y una narración llevada por sus pasos contados —tres breves apartados o capitulillos lo integran— hacia un desenlace difícil donde prima el recuerdo —la voluntad— de la difunta Rosa.

El segundo relato, menos sentimental y más ingenioso que su compañero, queda más próximo a la literatura cultivada en adelante por su autor, situada la acción en un paisaje rural innominado y a cargo de un médico muy singular a quien sus temerosos pacientes pueblerinos burlan finalmente.

Telarañas en el cielo, que viene cronológicamente tiempo después, representa ya una modalidad narrativa distinta y más al día y alude a una de las varias probaturas de Valentín Andrés en busca de un rumbo seguro en su existencia: el acercamiento, aconsejado por su pariente don Laureano Díez Canseco, talentoso y pintoresco individuo, al Laboratorio de Investigaciones establecido en un edificio del Hipódromo donde, en compañía del personal científico que allí trabajaba, se aposentaba (a la izquierda del mismo) un Tercio de la Guardia Civil. La astronomía surgió entonces como nuevo y atrayente camino del autor, pues el trato con los astros podría colmar sus

apetencias tal como le ocurriría al anónimo protagonista del relato, publicado en *Revista de Occidente* poco más tarde de la aparición de *Sentimental-Dancing*. El motivo de la estancia del autor en París, aconsejado por el catedrático Blas Cabrera, no fue otro que estudiar astronomía y especializarse en mecánica celeste, pero otras dedicaciones, la poesía, las andanzas nocturnas por el Barrio Latino, las horas de lectura pasadas en la biblioteca de Santa Genoveva, se llevaron buena parte de sus jornadas parisinas, culminadas con el descubrimiento del economista Pareto. Convertida alguna parte de su afición astronómica en asunto apto para la literatura, compuso *Telarañas*, cuyo contenido, dejada a un lado la afición del anónimo personaje protagonista, es una peripecia amorosa, cursi a ratos y con un desenlace entre feliz y decepcionante. Dentro de la parva acción ofrecida encontrará el lector algunas referencias culturalistas bien distantes de la astronomía, ya de índole literaria —son mencionados H. G. Wells y Julio Verne en cuanto escritores de fantasías de ciencia-ficción—, ya alusiones de otra índole —Napoleón, Jesucristo, san Andrés y Aquiles son sus implicados—, o el citadísimo verso de Dante en el canto III de la *Divina Comedia*, «*Lasciate ogni speranza*», que resume significativamente el tono de una concreta situación. El anónimo protagonista masculino «fue siempre un buen chico, trabajador y serio», lo que se muestra y demuestra a lo largo del relato, narración con algún toque descriptivo, escaso diálogo y decidida inclinación al uso de llamativas comparaciones —«la familia pasó ante ellos, tras la proa de su cochecito, como un navío que volvía cargado de frutos naturales de aquel país delicioso donde ellos anhelaban ir»—. Capaz de apasionarse llevado por un propósito, de ilusionarse, mejor, dado que este se refiere a una realidad muy por encima de la cotidiana y prosaica en la cual están inmersos Lolita y su madre, novia y futuras esposa y suegra. Conseguir una plaza para trabajar en el Observatorio Astronómico era un objetivo deseable y necesario para colmar su deseo científico, y lograrlo, tras el esfuerzo de la obligada oposición, determinó, casi al mismo tiempo, su matrimonio. La decepción antes aludida se produjo por su trabajo en el Observatorio, lugar anhelado donde nunca le fue bien ya que «los primeros trabajos que le encomendaron no eran a propósito para entusiasmar a nadie, pues consistían en hacer cálculos interminables y complicados con los datos tomados por los astrónomos en sus observaciones»; «le destinaron después a los trabajos preparatorios del anuario del Observatorio para el año siguiente»; «le encomendaron después

la tarea de dibujar un mapa del cielo. Comenzó por trazar sobre el papel una cuadrícula de meridianos y paralelos, las rejas de la cárcel celeste», y así sucesivamente, consecuencia de lo cual «los astros fueron poco a poco perdiendo todo su esplendor, y eran ahora el trabajo impuesto, fastidioso, cotidiano y remunerado. Iba todos los días al cielo como un artesano a su taller». Es, si se quiere, un ejemplo más de lucha, tristemente perdida por quien merecía una suerte bien distinta, entre el deseo sentido y la realidad encontrada.

Cuando Valentín Andrés da sus primeras señales de novelista la situación de este género en España era, abreviadamente dicho, la siguiente: había concluido, desaparecidos ya sus mantenedores, el auge del realismo y el naturalismo practicados con diversa maestría por los integrantes de la generación de Galdós —solamente vivía entonces (tercera década del siglo xx) Armando Palacio Valdés, cuyas obras penúltimas y últimas nada especialmente valioso añadían a su renombre—. La generación del 98 y la del 14, que vienen a continuación, dominan nuestro panorama literario, pero en lo que atañe a la novela más bien respecto a una minoría de lectores, pues quienes de veras venden, frente al menor eco alcanzado por Azorín y Unamuno (entre los noventayochistas) o por Gabriel Miró y Ramón Pérez de Ayala (entre los novecentistas), son otros: la llamada generación de *El Cuento Semanal*, Ricardo León y Concha Espina, desde luego más conocidos.

Exactamente en 1925 publica Ortega y Gasset *Ideas sobre la novela*, ensayo llamado a tener no pequeña repercusión. Su autor señala el hecho de que no es factible hallar temas nuevos para la novela puesto que los asuntos o argumentos estaban ya tocados en lo fundamental; si esto era así y la novela como género literario iba a seguir viviendo —había ya quienes se referían a su posible muerte—, se hacía preciso compensar ese vacío con otros elementos o ingredientes, tarea en la que debían empeñarse tanto el teórico de la literatura como el novelista y de la que había de salir, finalmente, algo positivo. Y es que (continúa Ortega) hay ciertos rasgos de la novela del realismo-naturalismo que tuvieron plena vigencia tiempo atrás y dieron entonces el máximo de sus posibilidades, pero que son ahora posibilidades exhaustas o caminos que no conducen más que a un muro insalvable: el de la repetición. Había que decir NO al apasionamiento mecánico que produce la aventura del folletín o a esa novela

que interesa simplemente porque en ella se cuentan cosas muy sorprendentes, medios ambos por los cuales el autor mantiene en vilo la atención y el interés del lector, pero si a ello no se le añade una envoltura artística y una estructura orgánica —en otras palabras, el estilo, la forma—, la obra en cuestión puede que sea olvidada en cuanto desaparezca semejante público lector circunstancial. Nadie se confunda pensando que a Dostoievski —a su novelística— le conviene lo dicho para el folletín y el melodrama; apariencia de uno y otro hay en la obra del autor ruso, pero si no existiera en ella más, bastante más y distinto, téngase por seguro que ni en sus días ni después habría alcanzado la fama de que merecidamente goza.

Junto con el de Dostoievski hay otro nombre novelístico que Ortega invoca, y acerca de cuya obra se extiende muy significativamente: el de Marcel Proust, en cuyas novelas «la trama queda casi anulada», reducida así a pura descripción inmóvil, sin acción concreta. «Notamos [advierte Ortega] que le falta [a la novela] el esqueleto, el sostén rígido y tenso, que son los alambres en el paraguas [...]. Por esta razón, aunque la trama o acción posea un papel mínimo en la novela actual, en la novela posible no cabe eliminarla por completo y conserva la función, ciertamente no más que mecánica, del hilo en el collar de perlas, de los alambres en el paraguas, de las estacas en la tienda de campaña». Retengamos de esta cita orteguiana la afirmación de que en la novela resulta indispensable el sostén de la acción o argumento; exagerar por el novelista la reducción de este elemento puede ser, al menos para algunos lectores, una dificultad no conveniente en su lectura de una novela que, a fuerza de eliminar acción, se ha quedado como parálitica, epíteto que nuestro ensayista aplica a la escrita por Proust.

En el «envío» de *Ideas...* (sus dos párrafos finales) se dice que este ensayo tendría una justificación si los jóvenes autores en acto o en potencia, ahora mismo o enseguida, se pusieran a novelar teniendo presente qué es aquello de lo que deben prescindir, porque ya está pasado, y qué es lo que deben hacer si quieren ser efectivamente jóvenes. Diré que el exhorto orteguiano fue entendido y atendido pero también contradicho a veces. ¿Qué pasaba con tales jóvenes escritores? Sus nombres aparecían firmando colaboraciones en la *Revista de Occidente*, y en el catálogo de la editorial del mismo nombre encontramos una colección, la llamada «Nova Novorum», de sobria y elegante factura en la presentación de sus libros, creada precisamente para dar co-

bijo a las obras narrativas de esos autores, como es el caso de Pedro Salinas, que en 1926 la inicia con un libro de relatos breves, *Víspera del gozo*; de Benjamín Jarnés, que en el mismo año publica en ella la primera edición de *El profesor inútil*; de Antonio Espina, que en 1927 saca en la misma *Pájaro pinto*, y, finalmente, de Valentín Andrés, que en 1929 publica su obra teatral *Tararí*. Parece ser que la escasa venta de dichos volúmenes no permitió su continuación, y por eso cuando en 1930 Rosa Chacel, otra joven del grupo, muy fiel observante de las indicaciones teóricas de Ortega, tenía lista su novela *Estación, ida y vuelta*, hubo de buscarse otro sitio para publicarla.

Narraciones de Valentín Andrés vieron la luz en las páginas de *Revista de Occidente* desde bien temprano; su lista es la siguiente: *Sentimental-Dancing* (abril de 1925), *Telarañas en el cielo* (octubre-diciembre de 1925) y *Dorotea, luz y sombra* (febrero de 1927).

De acuerdo con la declaración del autor en el preámbulo de *Sentimental*, esta novela se basa en las memorias escritas por «un joven español, gran bailarín, tanguista consumado, muy conocido en todos los *dancings* del Barrio Latino en los comienzos de la posguerra» de la llamada Gran Guerra o Guerra Europea de 1914, páginas que se referían a «las impresiones, los recuerdos más interesantes» de su estancia en París, páginas por tanto autobiográficas puesto que coinciden con la estancia de Valentín Andrés en la capital francesa para ampliar sus estudios universitarios madrileños.¹⁴ De ellas hubo una primera versión, abreviada o incompleta, no dispuesta en capítulos sucesivos y numerados —como es el caso de la segunda o definitiva—; faltan en ella algunos episodios, por ejemplo el viaje a Cherburgo para recoger a un tío del protagonista que regresaba de América y el final (capítulo XVI), que es más breve y está menos poblado de gente.

El escenario de la acción contada es París, una ciudad que ahora se reduce a sólo una parte de ella: el Barrio Latino, los lugares de diversión nocturna donde el tango gozaba de primacía entre los bailarines; el resto tiene escasa presencia en sus páginas, pues (como se lee en el capítulo III) una perspectiva parisina aludida y calificada de

¹⁴ El título de la novela, ajustado a su contenido, parece que obedeció a una indicación de Ortega; está fechada en Madrid, en la primavera de 1925.

«hermosa», «la de la torre Eiffel a la izquierda, los Campos Elíseos a la derecha y al frente innumerables puentes» sobre el Sena, no «me produjo [...] efecto». Otros pasajes de la novela relativos, con suma brevedad descriptiva, a edificios y lugares parisinos corroboran esa falta de entusiasmo: el caso más notorio es quizá el de la torre Eiffel, que se le antoja al protagonista-narrador «una landa mayúscula, letra inicial y abreviatura de la ciudad en lenguaje expresionista». Notre-Dame constituye a este particular una relativa excepción, en cuanto edificio estimado no como una catedral sino como «un punto de referencia conocido, un mojón de lujo de estilo gótico [...] en medio de aquel caos que era la gran ciudad», de la que otros componentes —estaciones del metro, puentes que unen ambas orillas urbanas, etc.— hacen acto de presencia sólo momentáneamente. Añadiré que estamos ante un texto narrativo donde los toques descriptivos son nada más que mero y breve adorno. Las excursiones domingueras que el protagonista y su grupo hacen a los alrededores de la capital constituyen las únicas salidas del recinto urbano, así como el ya señalado viaje a Cherburgo, y ni aquellas ni este suponen alteración grave del rutinario discurrir de la existencia de los personajes a lo largo de los dieciséis capítulos de que consta la novela.

En *Sentimental* está presente y actuante un poco nutrido censo de personajes, mujeres y hombres más bien jóvenes, diríamos que de clase media y con ocupaciones distintas, lo cual constituye hasta cierto punto un síntoma de relativa variedad ya que la vida que el grupo sigue, nocturna y placentera, unifica estrechamente a sus miembros. Circunstancialmente se une a ellos algún recién llegado a París que, encontrado, mediando la casualidad, en sus calles, desaparece sin tardanza: es el caso de Vicente Riesgo, «que tenía en mi pueblo fama de hombre adinerado» (capítulo v), Manolito Sánchez, «un antiguo amigo [...], joven muy inteligente y estudioso, [dedicado] a cuestiones de filología» (capítulo vii), y Martínez, «un hombre pequeñito [...], algo pedante», pensionado en el Instituto Pasteur (capítulo xiii), tres varones cuya compañía no supone demasiada novedad ni tampoco posibilidad de cambio en el grupo que los recibe y en cierto modo los incorpora. Distinto es lo sucedido con Gonzalo, el tío del protagonista que, de paso por París, camino de España, se convierte para su pariente en un estorbo (capítulos ix y x), pues dificulta su habitual rutina, persiguiéndole además con el deseo y encargo familiar de que abandone París y

cambie su vida disipada en esta ciudad por otra debidamente ordenada en Madrid; cuando Gonzalo coge el tren en la estación del Quai d'Orsay, el protagonista declara que sintió «una inmensa satisfacción por verme liberado». El censo se completa con la presencia momentánea de algunos conocidos al paso en sus correrías nocturnas, quienes, innominados, nada añaden ni alteran.

Tienen superior jerarquía protagonística con respecto a sus compañeros las parejas formadas por Lorenzo Quesada¹⁵ y Alina, el protagonista-narrador y Jeannette; ambas mujeres encontradas casualmente en el capítulo IV: «Se llamaba esta mujer Alina, y aunque frecuentaba mucho los *dancings* del barrio eran muy pocos los que la trataban. Como vivía fuera del mundo circundante, tenía, en medio de su aislamiento, ese prestigio e importancia otorgados a las personas de trato poco accesible», dificultad muy pronto vencida por Quesada; algo por el estilo le sucedió al protagonista con la modistilla Jeannette, valido de su gran habilidad de bailarín. Dos parejas bien avenidas, enamorados en algún modo sus integrantes y en las que descansa el mayor peso de la acción, nada complicada y sí intrascendente. Quesada y el protagonista-narrador, dos atractivos jóvenes, gozadores de los placeres de la existencia, responden al tipo de perfectos galanes. Llega un día en que el regreso del protagonista a España resulta inevitable y se cumple sin asomos melodramáticos, a lo que colabora la resignada conformidad del grupo, cuyos integrantes se consuelan pensando sin demasiado convencimiento en un posible y pronto regreso de él a París (capítulos XV y XVI): Jeannette, por ejemplo, ayuda al protagonista a preparar su equipaje y todo el grupo le acompaña tranquilamente a la estación. La visión de Notre-Dame en el trayecto recorrido ahora es el último recuerdo de la ciudad que se abandona.

Sentimental puede calificarse de novela autobiográfica, ya que contiene elementos de esa naturaleza proporcionados por algunos pormenores de la vida de su autor, que entre 1919 y 1921 residió en París dedicado a estudios y trabajos diversos que le pusieron en contacto directo con renovadoras experiencias literarias y artísticas: apunta Sánchez Hormigo¹⁶ que «por una parte París significó el final de su primera juventud

¹⁵ Nombre dado por el autor a Armando Cortínez, héroe nacional de su país y agregado cultural del Perú en su legación parisina.

¹⁶ Alfonso Sánchez Hormigo, «Los felices 20 de Valentín Andrés», *En serio y en broma*, cit., pág. 10.

y con ello el abandono de su vocación por la física; la literatura, el teatro y la música se imponían ante la mirada atónita de Valentín Andrés en aquella ciudad sin límites». Las numerosas horas de lectura en la biblioteca de Santa Genoveva se remataron un día con el descubrimiento fortuito de un libro del economista italiano Pareto cuya lectura motivó su afición a la ciencia económica.

No hay en esta novela ninguna complicación estructural, pues preside el conjunto una continuidad lineal en los episodios que contiene, rota momentáneamente a la altura del capítulo II y enseguida restablecida en el capítulo siguiente, cuya primera línea dice: «Llegamos a París con gran retraso». Desde ese momento, la ciudad entrevista por el protagonista se convierte en escenario de la acción. El relato se interrumpe casi de continuo por el empleo del diálogo, entregados como están sus personajes a la conversación ligera, que reproduce muy al pie de la letra los chismorreos y comentarios en que se entretienen, carentes por lo general de pretensión trascendente.

Tanto en la narración como en la descripción se echan de ver rasgos conceptuales y formales que distinguen entonces, y andando el tiempo, la obra de nuestro escritor, sea narrativa o teatral, e igualmente en las colaboraciones de prensa; el estilo de Valentín Andrés es peculiar por sus ingeniosas ocurrencias y por sus nada tópicas comparaciones, matizadas unas y otras por el humor, cuya presencia lleva algunas veces a lo que podrían llamarse rupturas del sistema porque choca como discrepante dentro de un conjunto expresivo inclinado hasta su aparición hacia la formalidad o normalidad. A ese componente étnico o racial —humorismo asturiano acerca del que elucubró el interesado más de una vez¹⁷— debe añadirse otro que le viene a Valentín Andrés como fruto de una situación literaria a la que cabría denominar «ramoniana», en cuanto que Ramón Gómez de la Serna fue su santo patrono y maestro muy seguido, cuya invención —la greguería: «Gracias a ella he vivido, he conferenciado, he tenido contraseña universal»— produjo escuela de jóvenes escritores que encontraron en su literatura un inestimable punto de apoyo o de arranque: Valentín Andrés entre ellos, asiduo asistente a la cripta de Pombo.

¹⁷ Pueden verse al respecto los artículos de Valentín Andrés «Humorismo asturiano y seriedad castellana» y «Fantasía carbayona», recogidos en las páginas 169-180 y 183-192, respectivamente, de *En serio y en broma*, cit.

Extraídos de las páginas de *Sentimental* encuentra el lector ejemplos de comparaciones en las que se relacionan, de ordinario merced al nexos *como*, términos que apuntan a parecidos entre sí nada tópicos o convencionales y por ello imprevistos, lo cual insufla novedad en este tan socorrido recurso; junto a ellas encuentra asimismo maneras expresivas de uso no acostumbrado, harto llamativas, enrevesadas a veces pero siempre enriquecedoras: respecto del gusto de Alina por la expresión superlativa advierte el autor (capítulo iv) que «como para ella no había cosas grandes, sino muy grandes, ni mujeres enamoradas, sino muy enamoradas, estos *muy* eran algo así como el *señor don* de las cartas o el *extraordinariamente aplaudido* de los carteles; es decir, algo que había que quitar, como el envase, para obtener el peso neto». En cierto momento digresivo del capítulo xiv se alude a dos detalles referentes a Alina, quizá el personaje femenino más trabajado por Valentín Andrés: «Esta polca y unas frases que sabía en inglés eran los restos que quedaban de una espléndida educación, recibida en su niñez, casi borrada ya como la primera escritura de un palimpsesto». Ingeniosa resulta la comparación sugerida en ese mismo capítulo por el comportamiento de Jeannette en determinado momento de la acción, cuando el nerviosismo que embargaba su ánimo se traduce en un mal empleo del tiempo: «Jeannette llegaba tarde a todas partes, tenía el tiempo desajustado como un baúl tan lleno que no cierra».

En 1930 se publicó *Naufragio en la sombra*, segunda novela de Valentín Andrés, incluida en la colección «Valores Actuales» (Ediciones Ulises), nacida para revelar a «aquellos escritores de esa generación de 1930 que tienen acento propio y que se han desligado, desprendido de los credos estéticos que formaban el gran tópico literario anterior»; dicho con otras palabras, una generación rupturista o de vanguardia.

Naufragio es una versión más extensa del relato *Dorotea, luz y sombra* que había visto la luz tres años antes en el número 44 de *Revista de Occidente*, y entre ambas versiones hay apreciables coincidencias y diferencias: se trata de vicisitudes de carácter autobiográfico, a lo que parece vinculadas a la comarca asturiana de Grado, patria chica del autor. Por una parte representa su momento narrativo más innovador o avanzado estéticamente, y supone, asimismo, el cierre o punto final de esa dedicación, puesto que *La tierra en el cielo*, novela anunciada para «en breve», no llegó a pu-

blicarse y el teatro, el ensayo de vario asunto y el artículo periodístico serán los géneros literarios que ocupen posteriormente a nuestro escritor.

Consta la novela de tres partes, «La carabela», «El mar» y «El naufragio», títulos que se adaptan en cierta manera a la acción referida en ellas, la cual marcha progresivamente a lo largo de un verano, sin más retroceso temporal que las evocaciones familiares a cargo de «la Quica», vecina de Noceda, y del narrador-protagonista; una acción sin mayores cambios en el escenario de la misma —solamente dos: el innominado pueblo residencia de la mayor parte de los personajes y la cercana aldea de Noceda—, donde comparece un corto censo de ellos, femeninos y masculinos, de desigual jerarquía protagonística, encabezados por el también innominado narrador-protagonista; don Manuel, su mayordomo, y Dorotea, una muchacha norteamericana veraneante. Apenas encuentra el lector fragmentos descriptivos, y los que hay, dedicados al paisaje natural, son más bien breves y, en algún caso, mezclan naturaleza y paisanaje; tampoco encuentra digresiones, cualquiera sea el asunto. Abunda el diálogo, que es simple conversación trivial, salvo el que lleva el mayordomo tanto por motivos económicos como por razones personales y, más extenso e importante, el mantenido entre Dorotea y el protagonista, que tiene como fundamento la actitud de oposición habida entre ambos casi desde que se conocen, resuelta al término de la novela de modo no declarado abiertamente: diferencias bien marcadas de la respectiva sensibilidad ante un buen número de circunstancias producen el conflicto donde chocan, por ejemplo, Norteamérica y España, lo novísimo y lo arcaico, el valor material y valores de otra índole, los jóvenes en cuestión como sus radicales portavoces, oposición que en capítulos de la segunda parte (como el III) alcanza su nivel máximo.

Dorotea se encuentra de paso en la tierra de su padre para resolver asuntos de herencia y tiene el propósito de regresar, concluido el verano, a Estados Unidos, donde sus negocios marchan viento en popa atendidos por Willie, cuya existencia no la ata sentimentalmente y no supone, por tanto, un obstáculo en la posible futura vida amorosa de la muchacha. Pero las cosas tendrán alguna imprevista complicación originada por el protagonista masculino, un señorito autor de ingeniosas ocurrencias —las salidas que tanto molestan a Dorotea—, descuidado en todo lo restante, necesitado de que alguien viva por él y le haga un hombre maduro y responsable, tal como se deduce de las varias noticias al respecto que el lector va co-

nociendo. Necesita, pues, un cambio radical en su comportamiento que, muerto don Manuel, su eficazísimo valedor hasta entonces, sólo puede venir de mano de Dorotea, cambio consentido por él, que al final de la obra declara (frente a la muchacha) que «le regalaba mi vida, blanda e informe. Si la quería vivir podía modelarla a su gusto».

El avance técnico que supone *Naufragio* en la obra de Valentín Andrés se acredita en el tratamiento dispensado a ciertos aspectos del contenido, sacándolos de la linealidad de sus congéneres de *Sentimental* y dotándolos de mayor complejidad, lo cual resulta claro en el caso del mayordomo, que, como saliéndose de sí mismo y de su cometido estricto, se convierte en una especie de persona interpuesta o mediadora entre su amo y Dorotea, ayudando a su entendimiento y, consiguientemente, a una posible relación sentimental entre ambos. Cuenta igualmente a este particular el caso de «bandida sentimental» que experimenta la muchacha enamorada de un hombre constituido efectivamente por dos: el innominado protagonista-narrador y Augusto, su primo, suma en la que ella creía encontrar «un solo hombre, una cara, una figura, un carácter».

En cuanto al estilo cabe advertir ejemplos bastante llamativos; destaco los siguientes: una anotación descriptiva referente al amanecer en el pueblo, comparado el día que llegaba a un Rey Mago —«en cuanto despertaba, abría el balcón para ver cómo vibraba el nuevo día en los matices de la vega. Epifanía matinal que me atraía infantilmente, curioso de saber lo que el día, Rey Mago venido sobre los camellos de los montes de Oriente, me había puesto al balcón»—; imágenes como la suscitada por un sencillo movimiento en la ventana de una casa —«algunas veces veía alzarse una cortinilla, y dirigía allí mis ojos ávidos; pero pronto volvía a caer, guillotinando mi mirada»—; el elogio del sol como «un pintor que con los pinceles de sus rayos blanqueó en un instante todas las casitas del valle, dio verde a las praderas, rojo a los tejados y azul celeste sobre el horizonte; pintó todo el paisaje»; la constatación de un trivial juego amoroso que se remata con una intencionada alusión al martirologio cristiano —en «sus cuerpos vírgenes se clavaban tantos ojos llenos de deseo que era cada uno un lindo acerico de miradas, y todas [las muchachas] iban al paseo en busca de este dulce martirio de san Sebastián»—. Incompleto muestrario es el ofrecido de una rica abundancia donde la cultura del autor, su sentido del humor y su fina tendencia a la observación se dan oportuna cita.

Después de *Naufragio en la sombra* (1930) no volvió a dar señales de vida nuestro novelista, pasado ya al cultivo del teatro, en el cual le afianzó el éxito de *Tararí*, comedia estrenada en 1929 y muy favorablemente acogida. Las referencias ofrecidas por algunos historiadores de nuestra novela contemporánea insisten en lo reducido de su aportación al género y le consideran un nombre menor comparado con otros colegas coetáneos, su amigo Benjamín Jarnés sobre todo. Si bien tienen elogios para su ingenio y talento, tanto Federico Carlos Sainz de Robles como Eugenio de Nora reparan en la frialdad intelectual con que Valentín Andrés maneja personajes y acciones, pues sus obras «delatan demasiado un intelecto maniobrando en frío con las pasiones y los efectos cómicos» —escribe el primero en *La novela española en el siglo XX*, pág. 190—, mientras que el segundo apunta en *Sentimental* la presencia de «un humorismo fino, escéptico, quizá algo frío» que en *Naufragio* «llega a enrigidecerse un poco, bordeando a veces cierto peligro de artificio, de intelectualización» —*La novela española contemporánea (1927-1960)*, págs. 269 y 270 del tomo II, 1.

VALENTÍN ANDRÉS, DRAMATURGO

Benavente, cuyos comienzos como dramaturgo se vieron dificultados por la vigencia todopoderosa de Echegaray, terminó por abrirse paso y a la altura de 1904 figuraba incluido en un «Álbum de españoles ilustres de principios del siglo XX» que sacó el semanario *Blanco y Negro*. Sus jóvenes compañeros de letras (noventayochistas, modernistas y otros no militantes en tales grupos) le convirtieron en bandera estética y algún tiempo lucharon empeñadamente por su triunfo. Desde que este se produjo —aproximadamente en 1907, año del estreno de *Los intereses creados*—, Benavente se mantuvo como señor de nuestra escena, su dictador si se quiere. Es cierto que (como apuntaría Buero Vallejo) «nos purgó de Echegaray» y se convirtió en «gran figura para la portera, el zapatero, el ingeniero y el escritor», y que público, críticos y empresarios teatrales llegaron a depender tanto de él —y a encerrarle, a su vez, dentro de unos límites casi inamovibles— que durante bastante tiempo apenas fue posible entre nosotros la salida y el éxito de un teatro distinto. Al margen quedó —«teatro al margen» es la denominación que mejor le cuadra— otro teatro más nuevo en

contenido y expresión, obra de autores prestigiosos en otros géneros: Valle-Inclán, no representado; Unamuno, rechazado por las compañías, o Azorín, pateado y maltratado por la crítica —don Miguel explicaba así al empresario y actor Fernando Díaz de Mendoza en carta fechada en 1922: «El supremo y soberano ingenio de nuestra dramaturgia contemporánea [léase Jacinto Benavente] es demasiado ingenio, tal vez, y en todo caso casi apatético».

A dichos nombres vendrían a añadirse con el tiempo varios autores jóvenes, miembros de una nueva generación —la del 27—, que, como Lorca, Alberti o Jardiel Poncela enriquecieron diversamente con sus contribuciones el panorama de nuestro teatro. A partir de 1926 y 1928 —con el estreno de *Tic-tac* de Claudio de la Torre y de la trilogía azoriniana *Lo invisible*, respectivamente— y hasta 1935 —con *Escaleras*, de Gómez de la Serna— se produjo un teatro distinto del imperante hasta entonces, consecuencia de la necesidad de renovación dramática y, asimismo, de la voluntad de estar al día. Como alguien opinó, se trataba, en suma, de «destruir la apariencia exterior de la realidad física y de encontrar una nueva realidad íntima», un intento benemérito sin duda en el que participaron gentes mayores y gentes jóvenes entre quienes figuraba Valentín Andrés. Junto con algunos franceses coetáneos, a los que ha leído con gusto, apunta como influencia suya a Ramón Gómez de la Serna, que en 1929 —el mismo año de *Tararí*— estrenaba *Los medios seres*, calificada de «farsa fácil» —respecto acaso de otras suyas anteriores: las publicadas en la revista *Prometeo*, dramas que «no eran representables, ni audibles ni inscribibles»—: se trataba de una pieza simbólica relativa a la incompletez de las criaturas humanas. Quienes protagonizan, al lado de algunos seres completos, la acción de la farsa se nos presentan con medio cuerpo en negro y el otro medio en blanco y por si acaso alguien, al ver tal presentación, pensara en un simple juego divertido e ingenioso, su autor, por boca del apuntador, advierte que «no pretenden ser unos arlequines. Son unos seres reales y de apariencia vulgar en la vida», en tanto que los seres completos con los cuales conviven son tenidos por «criaturas elementales y sin problemas».

Muchos humanos, puede que todos ellos, son medios seres que, faltos de algo que necesitan, buscan completarse en otro ser que posea ese algo y que, incompleto a su vez, puede completarse, en acción recíproca, en el anterior; el matrimonio podría ser perfectamente ejemplo de esta incompletez que busca completarse y que encuentra

completación en otra persona, y de sexo distinto. Pero si no hay matrimonio perfecto entre los protagonistas de la farsa, puede haber algo que se parezca al adulterio, pues llevados por ese apremiante impulso, marido y mujer buscan y encuentran lo que les falta fuera el uno del otro: él, Pablo, en Margarita, y ella, Lucía, en Fidel, el fúnebre amigo de su marido. Mas si nos desviamos por el adulterio —que no se consuma, ni siquiera se insinúa— echaremos a perder la ambiciosa intención de la obra, que no es una vuelta más al tema erótico.

Lo incompleto del ser humano produce infelicidad y lo que se busca con el otro medio ser necesario es la felicidad, consecuencia de la completación: «Todos serían felices si se dejasen completar por los otros y se conformasen con ser seres mediados, desangrados de mucha de su violencia». Piedad, compasión, ternura para estas gentes que se mueven sobre las tablas es lo que pide su creador, ya que, en definitiva, su historia, aunque no lo creamos así, coincide con la nuestra. Volviendo atrás un instante, diré que semejante irrupción de gentes jóvenes resultó muy oportuna para nuestro teatro, cuya situación, si hacemos caso de algunos testimonios, era harto deficiente; así la presentan Antonio Botín Polanco —«En teatro, las aportaciones son de un género cursi y pretencioso y del género astracanesco»— o Antonio Espina —«Jamás el teatro se ha visto más desamparado que ahora. El personaje y el espacio son dos graves reductores de la idea y de la fantasía»—. Más duramente se manifestaba Ramón J. Sender, para quien «en España se trata de seguir escribiendo y representando un teatro estúpido para una burguesía aburrida que quiere reír».

Tararí fue estrenada el 25 de septiembre de 1929 por la compañía de Margarita Robles y Gonzalo Delgrás en el teatro Lara, de Madrid, y llegó a más de cien representaciones, muchas para lo que se acostumbraba entonces. Se publicó ese mismo año como volumen quinto y último de la colección «Nova Novorum», patrocinada por Revista de Occidente, que acaso pretendió con ello influir en la marcha de nuestra dramaturgia como lo había pretendido con la novela. Valentín Andrés comenzó a escribirla aproximadamente año y medio antes del estreno y «la terminó en unos seis meses»; la intervención de Juan Antonio Cabezas fue decisiva para conseguir el estreno: «Llevé al actor Gonzalo Delgrás a la casa de Valentín en Grado. Delgrás se entusiasmó con el texto, le pidió al autor un ejemplar sobre

el que preparar su montaje, y consiguió el estreno en septiembre del mismo año 1929». El autor recordaría bastante tiempo después («Memorias de medio siglo», *Revista de Occidente*, Madrid, marzo-abril de 1976) que «como fui siempre hombre de poca voluntad no tuve arranques de rebeldía; me sometí dócilmente a tantos consejos como se daban entonces y comencé a mostrar gran sensatez en todo. Pero me vengué en lo más íntimo de mi ser y comencé a escribir unos diálogos en que me veía de la más pura y difundida sensatez. [...] Fui escribiendo escenas sueltas [...]. La comedia se estrenó e hizo reír a todo Madrid primero, y a toda España después».

Contaba su hijo Valentín que «ante los rumores de que la obra encerraba una crítica contra la dictadura, don Miguel Primo de Rivera acudió a una representación y a su término manifestó al autor: “Yo no sé si su obra será contra la dictadura o no, lo que sí sé es que me he reído muchísimo”». Según el mencionado Cabezas, «el público se levantaba enardecido en escenas en las que había elementos contra la dictadura, que ponían en evidencia a los militares; luego las quitaron en la versión impresa».

Puestos a señalar semejanzas de *Tararí*, su autor, no muy insistente en tal aspecto, contestaba a uno de sus entrevistadores que en cuanto al tono de la obra —en un principio titulada *Entre locos anda el juego*— «la creo inclinarse un poco a la escuela de Molière», comediógrafo satírico de las preciosas ridículas o de los varones tartufescos, aunque, a renglón seguido, apuntaba que «no he creído (ni pretendido) que esta obra pudiera servir de enseñanza pues me limité a querer divertir».

La crítica del estreno fue favorable a obra y autor, y hubo quienes entonces y después se complacieron señalando en ella alguna tendencia dominante, como Alejandro Miquis (seudónimo del periodista Anselmo González), que la calificó de «revolucionaria» habida cuenta de su novedad en el conjunto de nuestro teatro de humor, que por entonces y hasta la irrupción juvenil indicada se movía dentro de las directrices marcadas por lo que alguien llamó «generación cómica del 98», en la que se hace figurar a Enrique García Álvarez y Pedro Pérez Fernández, colaboradores habituales de Muñoz Seca y todos ellos comediógrafos muy prolíficos, especialistas en el intencionado juego de palabras y en la invención de situaciones divertidas en las que sostenían su gracia parodística y sencilla. Para otros críticos era clara la aproximación

al surrealismo entonces en boga que, de modo más bien heterodoxo, cultivaba entre nosotros Azorín. Andando el tiempo serían considerados esos jóvenes dramaturgos como adelantados o precursores del llamado «teatro del absurdo» —es el caso, muy discutido, de Jardiel—. En definitiva, se trataba en Valentín Andrés de un teatro no poco distinto al usado entonces, pues su pieza, caracterizada como «farsa cómica», quedaba lejos del sentimentalismo y de la anécdota amorosa sin más. El público de la noche del estreno, aseguraba el crítico Crispín en una vacía gacetilla aparecida en el semanario *Nuevo Mundo* (Madrid, 4 de octubre de 1929) «escuchó con agrado y aplaudió con entusiasmo la obra».

Los tres actos de *Tararí* tienen como lugar de la acción un mismo escenario: «Jardín de un manicomio. Al fondo, un pabellón con entrada practicable. A la derecha, un banco de piedra. Distribuidas por la escena, varias sillas de mimbre o hierro. La puerta del jardín, que será también la entrada del establecimiento, se supone a la izquierda. Conviene que el edificio, los asientos y los árboles produzcan una vaga sensación de irrealidad», la cual se mantiene a lo largo de la pieza con la única variación de quiénes sean los personajes que estén en la escena al subir el telón. Como se trata de un manicomio habrá, en cuanto personajes, cuerdos y locos, más algunos esporádicos visitantes que entran al edificio para alguna misión concreta como, finalmente (escena sexta del acto tercero), el comisario de policía y sus agentes con el propósito de poner orden en la revuelta situación que ha mezclado a los locos iniciales con los cuerdos del mismo tiempo; deslinde imposible porque ya a la altura de la escena tercera del primer acto, tras un empeñado forcejeo entre los dementes y sus guardianes, se cambian las tornas, y tal como proclama el loco 2.º, «ya son nuestros» sus cuidadores, convertidos en adelante en prisioneros. La convivencia entre unos y otros supone, luego de lo ocurrido, un cambio radical, presidido por la observancia del reglamento que los antaño encargados —director, administrador, vigilantes y loqueros— habían impuesto en la casa, cruel en algunas ocasiones; universo humano enfrentado —compruébese, por ejemplo, con el problema surgido entre quien fuera director y don Paco, el loco que le sustituyó—. Algunos ocasionales visitantes, introducidos en el edificio cuando la antigua situación cuerdos/locos se ha modificado, son la relativa novedad del momento: un visitante —que en la escena séptima del primer acto viene en busca del director para hablarle de un asunto de familia («un

hermano mío que está mal de la cabeza») y termina (final del acto) volviéndose loco—, la señorita —que viene en busca del administrador, su hermano, y logra, finalmente, escaparse—, o la señora, la hija y el abogado —que vienen juntos para tratar con el administrador acerca de la posibilidad de recluir en el manicomio al marido de una amiga de la primera—. Con quienes hablan estos personajes no son, en virtud del vuelco ocurrido, los buscados por ellos sino sus sustitutos, y se producen así equívocos y situaciones extrañas e hilarantes que animan la escena y promueven la risa de los espectadores o de los lectores.

Se trata de una veintena de personajes, buena parte de ellos escondidos bajo la anonimidad que supone denominarlos loco 1.º a loco 6.º, vigilante 1.º a vigilante 3.º, agente 1.º y agente 2.º, o, también, en virtud del sexo —señorita, señora, hija—, o de la profesión —director, administrador, comisario—. Sólo uno de entre ellos tiene nombre, lo que destaca su importancia dentro del conjunto: es don Paco, el nuevo director del establecimiento después de la rebelión y triunfo de los internos. Aparece distinguido por su inteligencia en la resolución de las dificultades presentadas, y en su filosofía práctica arremete contra la cabeza que «nos impide ser buenos, generosos y felices. Por eso nosotros, como las cabezas no podemos suprimirlas, vamos a desquiciarlas». Don Paco es quien convoca (al comienzo del segundo acto) una asamblea de los locos originales para tratar de las nuevas circunstancias porque «quiero que nos pongamos de acuerdo sobre lo que debemos hacer»: la dirige con buena manera, recomendando a los compañeros, ante sus propuestas un tanto disparatadas, «nada de extremismos». Su consideración del ser humano, expuesta al que fuera administrador de la casa (escena quinta del acto segundo) con gran escándalo de este, es la que terminará imponiéndose a lo largo de la obra en el sentido de que personas decentes y no decentes, cuerdos y locos no son más que «matices nuestros sin importancia», ya que, «en el fondo, todos somos iguales: mitad cuerdos, mitad locos; mitad personas decentes y mitad sinvergüenzas», condición mixta que alcanza su más cumplida representación cuando, ya la obra bordeando el desenlace, resulta imposible al comisario separar con eficacia cuerdos de locos para saber así quiénes son los rebeldes denunciados contra los que se debe actuar; la revuelta situación producida por la confusa presencia de unos y otros ocasiona un animado cruce de voces tanto individuales como colectivas (así las del llamado «coro

de cuerdos»). El fracaso del comisario, incapaz de imponer su autoridad aunque sea *manu militari*, ¿sería una de esas arriesgadas reconvenções del dramaturgo a las normas rígidas y violentas que más de una vez acompañan el ejercicio de la autoridad?

Un diálogo sencillo, de breves intervenciones habitualmente, sirve de vehículo comunicativo entre los personajes, que a veces, tanto los residentes fijos como los visitantes ocasionales, parecen estar inmersos en una comedia de equívocos.

Pim, pam, pum fue la segunda y última obra teatral que estrenó Valentín Andrés, ya en la posguerra: Madrid, 1946, teatro Cómico, por la compañía de Cipriano Rivas Cherif. «Momento francamente inoportuno [para ello pues] era la época de Franco y todo aquello que sonaba un poco a rebeldía era inadmisibile y había que condenarlo. Y los críticos lo condenaron», recordaba su autor, entrevistado por Evaristo Arce¹⁸. Se presentaba como «fantasía humorística», y acerca de los personajes advertía Valentín Andrés¹⁹: «Más que verdaderos personajes serán sus propias caricaturas. El espectáculo, por sus elementos plásticos, tendrá un tono y estilo que recuerde, vagamente, una película de dibujos», pretensiones o intenciones que estimo no se alcanzan cumplidamente a lo largo del prólogo y los tres actos de que consta, con intervención de treinta y dos personajes, de muy diferente jerarquía protagonista. La acción no tiene complicaciones en su desarrollo, pues avanza linealmente, sin desviaciones temporales hacia el pasado ni, tampoco, mezcla de diversos núcleos argumentales y con mínimos cambios del lugar de la acción entre acto y acto o entre los llamados «tiempos» o «cuadros» en que se reparten los actos primero y segundo: «salón lujoso» como asiento del prólogo y «la misma decoración» en el acto primero para cambiar en el segundo al interior del pabellón domicilio de una sociedad deportiva «de gente distinguida»; para cambiar de nuevo, en el cuadro II, a un ventorro cercano: uno y otro lugar, harto distintos entre sí, traen consigo la presencia de nuevos y coyunturales personajes. El último acto es un regreso al inicial y al prólogo, pues los personajes del mismo se mueven en

¹⁸ «Palabras», pág. 36.

¹⁹ En la pág. 148 del volumen 223 de la colección «Crisol» (Madrid, Aguilar, 1948), que incluye esta comedia junto con *Tarari* y *Sentimental-Dancing*.

un «salón de estilo moderno» cuyas particularidades podrían darse como ya conocidas por el espectador.

La treintena cumplida de personajes mayores y menores no agobia excesivamente la escena, pues la acumulación registrada se distribuye entre el escenario y las consecuencias que a él llegan procedentes de fuera —ruidos, voces, por ejemplo—, con lo cual son solamente unos pocos los personajes sobre quienes carga el peso de la acción, especialmente dos de ellos: el innominado protagonista, a quien se designa como ÉL, víctima de un amor no correspondido: «Que amo y no soy amado», declara a su mayordomo cuando este, que actúa en todo momento como dominador absoluto, guía y diligente ayudador de su amo, le pregunta (acto I, primer tiempo): «¿qué le ocurre?».

El tema abordado en *Pim, pam, pum* es la búsqueda de la propia o real personalidad que ÉL realiza, sometiéndose a raras e hilarantes pruebas dirigidas por dicho mayordomo, quedando en virtud de ellas frente a frente ambos personajes, los cuales repiten en líneas generales rasgos distintivos de algunas otras criaturas —novelísticas o teatrales— presentadas ya por el escritor, destacadamente el personaje masculino joven, atractivo, desocupado —«aquí todo el mundo tiene alguna ocupación, algo que hacer, menos yo», proclama comenzado el tercer acto— e indolente, galante con las damas, seductor y necesitado de alguien (hombre o mujer) que se haga cargo de él, sacándole de su abandono y poniéndole en camino de obtener rendimiento de sus posibilidades, lo cual quedaría ejemplificado con plena evidencia en la novela *Naufragio en la sombra*, cuyas peripecias se reiteran en la comedia *Abelardo y Eloísa, sociedad limitada*. A su lado, acompañándole, viven otras gentes: criados, algunos amigos suyos o ciertos familiares, de relieve secundario, y entre unos y otros fracasa el intento de fijar la personalidad de ÉL, quien le confiesa al mayordomo, avanzado el acto tercero, que «con esas manipulaciones a que me ha sometido usted, de ser inteligente entre tontos, tonto entre inteligentes, elegante para unos y ordinario para otros resulta que me he hecho un lío y ya no sé lo que soy», un ser menesteroso de un «complemento indispensable de su vida» —como si se tratara de un recordatorio del caso de *Los medios seres ramonianos*—. Se trata de una comedia que con motivo es calificada de «humorística», pues con alguna frecuencia, ya en la presentación de varios personajes, ya en determinadas si-

tuaciones y, asimismo, en ingeniosas ocurrencias y en la nada tópica expresión concedida a las mismas, encontramos cumplida muestra de ese humor de nuevo cuño de raíz ramoniana, lo cual corrobora la vanguardia literaria a que estaba adscrito nuestro autor.

A principios de 1967 fue leída en el Centro Asturiano de Madrid, dentro del ciclo «Aula de Teatro» (autores asturianos), la comedia en tres actos *Abelardo y Eloísa, sociedad limitada*, original de Valentín Andrés, no estrenada y que puede leerse en el tomo que le dedica la Caja de Ahorros de Asturias (Oviedo, 1980) como volumen primero de la colección «Libro Homenaje». Fue una lectura «expresiva», y quienes participaron en ella, bajo la dirección de Pablo Villamar, «cumplieron admirablemente y con gran entusiasmo su cometido», según el cronista de *Abc* M. R. G. V., quien resume así el asunto de la pieza «escrita hace poco más de un año»: «Situada en un pueblo de Asturias a principios del siglo xx. Una muchacha, Dorotea, viene de Nueva York a su tierra de origen; es emprendedora, práctica, realista, activa y tiene un gran sentido de los negocios. Luis, el protagonista, regresa a su pueblo después de haberse divertido en París, donde fue a estudiar; él es despreocupado, sentimental, contemplativo y romántico. Ambos se encuentran: representan la Norteamérica material y capitalista que choca con la Europa culta, sensible y frívola. El amor surgirá entre ellos volviéndose a revivir el platónico idilio del abuelo de Luis y la abuela de Dorotea, muertos ya hace tiempo. La belleza del paisaje asturiano triunfaría amoldando caracteres y limando asperezas».

Nueve personajes protagonizan la acción de esta obra, titulada así porque en la famosa pareja medieval encuentra acomodo ese amor de Dorotea y Luis que, pese a disentimientos y discrepancias de carácter, movidos y llevados por el amor llegan a constituir tanto en lo sentimental como en su vasta y variada riqueza —las fábricas USA de ella, los extensos dominios rurales de él— un estimable emporio. Por otra parte, la compenetración entre los protagonistas, a quienes acompaña una reducida cohorte de amigos y servidores, está asegurada desde el momento en que ella se ofrece para conseguir la formación de él —«un hombre sin hacer»—, abandonado a su soledad placentera, que termina aceptando su ofrecimiento. Es por lo visto un asunto muy grato para Valentín Andrés, que lo había tratado ya con dife-

rente extensión y variantes en otras dos ocasiones: el relato *Dorotea, luz y sombra* (*Revista de Occidente*, núm. 44, febrero de 1927) y la novela *Naufragio en la sombra* (1930)²⁰. La acción de los tres actos ocurre «en un pueblo de Asturias. Época hacia 1920».

²⁰ Como variantes en esos textos señalaré que la novela y la presente comedia son los más extensos y, consiguientemente, los que ofrecen más posibilidades para la inclusión en sus páginas de mayor número de circunstancias argumentales. Así, en *Dorotea* falta lo que es el capítulo primero de *Naufragio*, pues el relato comienza con la contemplación por el protagonista de un paisaje campesino a la luz de la mañana —«Aquella mañana, al contemplar la vega [...]» (*Dorotea*); «Una mañana al contemplar la vega [...]» (*Naufragio*)—. Con determinadas modificaciones, de escasa importancia, el texto de *Dorotea* llega hasta el final de la primera parte de *Naufragio* (salida del cementerio de la aldea tras la visita efectuada por la joven pareja), coincidentes en ambas versiones. Las partes segunda y tercera son absoluta novedad de *Naufragio*, y en ellas se desarrolla y culmina la acción.

Los tres actos de la pieza teatral se corresponden con las tres partes («La carabela», «El mar» y «El naufragio») en que está dividida la novela; se mantienen los nombres de los personajes y al joven protagonista masculino se le da el nombre de Luis; la preocupación de Dorotea por él queda explícita en sus penúltimas palabras, así como, poco antes, el desagrado que le viene produciendo la ingeniosidad de sus dichos y hechos, aunque «resulta muy agradable oírle fantasear tan ingeniosamente pero...». Aquí, a diferencia del final en suspenso de *Naufragio*, hay una solución feliz, presidida por el amor.

BIBLIOGRAFÍA

LA OBRA LITERARIA de Valentín Andrés Álvarez no es muy abundante si la comparamos con la de asunto económico, su dedicación preferente de la cual ofrece cumplida relación Alfonso Sánchez Hormigo en su libro *Valentín Andrés Álvarez, un economista del 27* (Universidad de Zaragoza, 1991). La integran novelas y relatos, piezas teatrales, ensayos de vario asunto y colaboraciones periodísticas diversas; de ello se ofrece una selección en este volumen atendiendo preferentemente a su rareza bibliográfica y mérito literario. Su contenido se distribuye conforme a los apartados que ordenan la Introducción: Ensayo, Novela y Teatro, y, dentro de los mismos, según la cronología de su publicación.

DE VALENTÍN ANDRÉS ÁLVAREZ

Reflejos (versos), Madrid, Galatea, 1921.

«Sentimental-Dancing» (versión incompleta), *Revista de Occidente*, núm. XXII, Madrid, abril de 1925.

Sentimental-Dancing, Madrid, Calpe, 1925.

«Telarañas en el cielo», *Revista de Occidente*, núm. xxx, Madrid, diciembre de 1925.

«Dorotea, luz y sombra», *Revista de Occidente*, núm. XLIV, Madrid, febrero de 1927.

Tarari, Madrid, Revista de Occidente, 1929, col. «Nova Novorum» v.

Naufragio en la sombra, Madrid, Ediciones Ulises, 1930.

«Antoine Bibesco: Laquelle?... Quator», *Revista de Occidente*, núm. LXXXIII, Madrid, mayo de 1930.

«La templanza», *Revista de Occidente*, núm. XCII, Madrid, febrero de 1931. (Reeditado junto a las colaboraciones de otros autores en el libro colectivo *Las 7 virtudes*, Madrid, Espasa Calpe, 1931.)

Tararí, Pim, Pam, Pum, Sentimental-Dancing, Madrid, 1948, Aguilar, col. «Crisol» 223.

«Otra vez Don Juan o el español y su teatro», *Clavileño*, núm. 3, Madrid, mayo-junio de 1950.

Guía espiritual de Asturias. Elogio de Asturias e ingenio de los asturianos: tirada aparte de la revista *Aramo*, Oviedo, 1955. (Reeditada con el título de *Guía espiritual de Asturias* por la Caja de Ahorros de Asturias como separata del libro-homenaje a Valentín Andrés Álvarez, *Guía espiritual de Asturias y obra escogida*, Oviedo, 1980.)

«Julián Cañedo y su época», prólogo al libro *De Toros*, de Julián Cañedo, Madrid, Aramo, 1955.

«Teoría e historia o Apolo y Dionisio», *La Torre*, núm. 15-16, Universidad de Puerto Rico, julio-diciembre de 1956. Número homenaje a José Ortega y Gasset.

Apogeo, decadencia y renacimiento del liberalismo, Madrid, Editora Nacional, 1963.

«Humorismo asturiano y seriedad castellana», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, núm. 63, Oviedo, 1968.

«Fantasía carbayona», en el volumen colectivo *I y II Ciclo de Conferencias sobre Oviedo*, Oviedo, Sociedad Ovetense de Festejos, 1969.

«Individuo y grupo», colaboración en el volumen colectivo *Homenaje a Xavier Zubiri*, Madrid, Moneda y Crédito, 1970.

«Memorias de medio siglo», *Revista de Occidente*, núm. 5-6, tercera época, Madrid, marzo-abril de 1976.

«Eugenio Tamayo en mis recuerdos», en Antonio García Miñor, *Pintores asturianos: José Uría y Uría y Eugenio Tamayo*, Oviedo, Banco Herrero, 1976, págs. 265-268.

En serio y en broma, prólogo y edición a cargo de Alfonso Sánchez Hormigo, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1991.

SOBRE VALENTÍN ÁNDRÉS ÁLVAREZ

ANÓNIMO, *Gran enciclopedia asturiana*, t. I (A-Argüe), pág. 140, Vitoria, Heraclio Fournier, 1970.

ARCE, Evaristo, «Palabras de un superviviente», en *Guía espiritual de Asturias y obra escogida*, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1980, págs. 28-37.

CABEZAS, Juan Antonio, «Réquiem por Valentín Andrés Álvarez», *Abc*, Madrid, 24 de septiembre de 1982, pág. 40.

CARDETE, Juan Antonio, «Un teatro olvidado. *Tarari* en la memoria de Juan Antonio Cabezas», *La Nueva España*, Oviedo, 13 de julio de 1992, pág. 42.

CARAVIA, Colina, «Mañana lunes Valentín Andrés Álvarez será investido doctor honoris causa por la Universidad de Oviedo», entrevista con Valentín Andrés Álvarez, *Asturias*, Oviedo, 17 de junio de 1979, págs. 16-17.

CONDE GUERRI, María José, «Valentín Andrés Álvarez, novelista y autor teatral», *Estudios Humanísticos*, núm. 5, Universidad de León, 1983, págs. 77-83.

CUETO ALAS, Juan, «El humor y el rigor», en *Guía espiritual de Asturias y obra escogida*, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1980, págs. 18-27.

—, «Lujos del espíritu», en *Guía espiritual de Asturias*, separata, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1980, págs. 2-3.

GARCÍA DELGADO, José Luis, «El placer de vivir y de escribir», en *Guía espiritual de Asturias y obra escogida*, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1980, págs. 11-16.

—, Prólogo a Juan Velarde Fuertes, *Las aportaciones económicas de Valentín Andrés Álvarez*, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1980.

GARCÍA CONTÁN, Virginia, «Vida y personalidad de Valentín Andrés Álvarez», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, Oviedo, núms. 96-97, 98, 99, 101, 102 y 103.

M[ARTÍNEZ], C[elso], «Un cuento olvidado de Valentín Andrés Álvarez», *La Voz de Asturias*, Oviedo, 19 de diciembre de 1991, pág. 33.

MARTÍNEZ CACHERO, José María, «Un ingenio del 27», en *Antes que el tiempo muera en nuestros brazos*, Gijón, Llibros del Peixe, 2002, págs. 64-67.

NORA, Eugenio de, *La novela española contemporánea (1927-1960)*, t. II-1, Madrid, Gredos, 1962, págs. 269-270.

PALICIO, A., «Murió el economista y escritor Valentín Andrés Álvarez», *Abc*, Madrid, 23 de septiembre de 1982, pág. 39.

RAMOS, Miguel, «La literatura [asturiana] en castellano (hasta la guerra civil)», en *Enciclopedia temática de Asturias*, t. VI: *Lengua y Literatura*, Gijón, Silverio Cañada, 1981, págs. 219 y 229.

RAMOS VALLEJO, Ángela, *Vida y obra de Valentín Andrés Álvarez*, León, Universidad de León, 1999.

RODRÍGUEZ FISCHER, Ana, «Valentín Andrés Álvarez, *Telarañas en el cielo*», en *Antología de la prosa española de vanguardia*, Madrid, Castalia, 1999, «Clásicos Castalia» 249, págs. 117-119.

RUIZ DE LA PEÑA, Álvaro, *Introducción a la literatura asturiana*, Oviedo, Biblioteca Popular Asturiana, 1981, págs. 196-197.

RUYMAL, Julio, «Con Valentín Andrés Álvarez, en la mesa-camilla», *La Nueva España*, Oviedo, 24 de octubre de 1975, pág. 16.

—, «Ayer murió Valentín Andrés Álvarez. Maestro de generaciones de economistas, destacó tanto en la docencia como en el ensayo y en la creación literaria», *La Nueva España*, Oviedo, 22 de septiembre de 1982, pág. 16.

SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos, *La novela española en el siglo XX*, Madrid, Pegaso, 1957, pág. 190.

SALVIDE, Fernando de, entrevista con Valentín Andrés Álvarez al día siguiente del estreno de *Tararí*, en *España*, Madrid, septiembre de 1929.

SÁNCHEZ HORMIGO, Alfonso, «Los felices veinte de Valentín Andrés», prólogo a *En serio y en broma*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1991, págs. 9-17.

———, «Valentín y Ramón, a este lado del paraíso», *El Bosque*, núm. 4, enero-abril de 1993, págs. 91-109.

SUÁREZ, Constantino, *Escritores y artistas asturianos. Índice bio-bibliográfico*, t. I, Madrid, 1936, págs. 218-221.

SUÁREZ, María, «Diccionario de autores en castellano», en *Enciclopedia temática de Asturias*, t. 6: *Lengua y Literatura*, Gijón, Silverio Cañada, 1981, pág. 286.

VELARDE FUERTES, Juan, *Las aportaciones económicas de Valentín Andrés Álvarez*, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1980.

VV. AA., «Valentín Andrés Álvarez. Cien años de un asturiano excepcional», *La Nueva España*, Oviedo, 20 de julio de 1991, págs. 54-57. Colaboraciones de José Luis García Delgado, Juan Velarde Fuertes y Teodoro López-Cuesta Egocheaga.

J. M. M. C.