

VALENTÍN ANDRÉS, NARRACIÓN Y TEATRO

José María Martínez Cachero

Universidad de Oviedo

Aquella tarde-noche de diciembre de 1965, Valentín Andrés y yo comenzamos la conversación, en su piso madrileño de la «Profesora», 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. Conviniémoslo 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 ventanas 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 *Tararí* 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 político 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 dudarle 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.

1. 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 constante 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 ade-

lante 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.

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 valiosas 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 cobijo 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).

Telarañas en el cielo

Telarañas en el cielo, que viene cronológicamente tiempo después de «La Garbosa», 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.

Sentimental-Dancing

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 madrileños¹. 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 «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. Circunstanacialmente 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

(1) 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.

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 Quesada² 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 Hormigo³ que «por una parte París significó el final de su primera juventud 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

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

(3) Alfonso Sánchez Hormigo, «Los felices 20 de Valentín Andrés», prólogo a su edición de los artículos de Valentín Andrés Álvarez incluidos en la recopilación titulada *En serio y en broma*, p. 10.

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 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 vez⁴ – 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.

Extraídos de las páginas de *Sentimental* encuentra el lector ejemplos de comparaciones en las que se relacionan, de ordinario merced al nexo *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

(4) 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*.

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».

Naufragio en la sombra

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 publicarse 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 conociendo. Necesita, pues, un cambio radical en su comportamiento que, muerto don Manuel, su efficacísimo 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 «biandria 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*, p. 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.

2. 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 «Album 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 –y «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 con-

tribuciones 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 hartamente 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

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 mí 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 2º, «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 1º a loco 6º, vigilante 1º a vigilante 3º, agente 1º y agente 2º, 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 reconvenciones 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

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 inadmisibles y había que condenarlo. Y los críticos lo condenaron», recordaba su autor, entrevistado por Evaristo Arce⁵. Se presenta-

(5) «Palabras de un superviviente», en *Guía espiritual de Asturias y obra escogida*, p. 36.

ba como «fantasía humorística», y acerca de los personajes advertía Valentín Andrés⁶: «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 protagonística. 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 asienta el 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 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

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

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 mayor-domo, 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 situaciones 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.

Abelardo y Eloísa, sociedad limitada

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 penetración 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 diferente 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)⁷. La acción de los tres actos ocurre «en un pueblo de Asturias. Época hacia 1920».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez Álvarez, Valentín Andrés (1921): *Reflejos (versos)*, Galatea, Madrid.
- Álvarez Álvarez, Valentín Andrés (1925): "Sentimental-Dancing" (versión incompleta), *Revista de Occidente*, n° 22, abril.
- Álvarez Álvarez, Valentín Andrés (1925): *Sentimental-Dancing*, Calpe, Madrid.
- Álvarez Álvarez, Valentín Andrés (1925): "Telarañas en el cielo", *Revista de Occidente*, n° 30, diciembre.
- Álvarez Álvarez, Valentín Andrés (1927): "Dorotea, luz y sombra", *Revista de Occidente*, n° 44, febrero.
- Álvarez Álvarez, Valentín Andrés (1929): *Tararí*, Madrid, Revista de Occidente, colección «Nova Novorum», n° 5, vol. V.
- Álvarez Álvarez, Valentín Andrés (1930): *Naufragio en la sombra*, Ediciones Ulises, Madrid.
- Álvarez Álvarez, Valentín Andrés (1931): «La templanza», *Revista de Occidente*, n° 92, Madrid, febrero (reeditado junto a las colaboraciones de otros autores en el libro colectivo *Las 7 virtudes*, Espasa Calpe, Madrid).
- Álvarez Álvarez, Valentín Andrés (1948): *Tararí, Pim, Pam, Pum, Sentimental-Dancing*, Aguilar, Madrid, colección «Crisol», 223.

(7) 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.

- Álvarez Álvarez, Valentín Andrés (1955): *Guía espiritual de Asturias. Elogio de Asturias e ingenio de los asturianos*, tirada aparte de la revista Aramo, Oviedo, 1980 (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).
- Álvarez Álvarez, Valentín Andrés (1976): "Memorias de medio siglo", *Revista de Occidente*, tercera época, nº 5-6, marzo-abril.
- Álvarez Álvarez, Valentín Andrés (1991): "En serio y en broma", prólogo y edición a cargo de Alfonso Sánchez Hormigo, Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo.
- Arce, Evaristo (1980): "Palabras de un superviviente", en *Guía espiritual de Asturias y obra escogida*, Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo, pp. 28-37.
- Nora, Eugenio de (1962): *La novela española contemporánea (1927-1960)*, t. II-1, Gredos, Madrid, pp. 269-270.
- Sainz de Robles, Federico Carlos (1957): *La novela española en el siglo XX*, Pegaso, Madrid.
- Sánchez Hormigo, Alfonso (1991): "Los felices veinte de Valentín Andrés", prólogo a *En serio y en broma*, Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, pp. 9-17.