

VALENTIN ANDRES ALVAREZ: NOVELISTA Y AUTOR TEATRAL

por M.^a José Conde Guerri

Citar hoy a Valentín Andrés Álvarez (1891-1982), parece aludir a ese confuso grupo de escritores que a comienzos de los años veinte agotaron su tiempo entre dandismos personales, extravagancias de élite y un impreciso deseo de renovación en la vida literaria del país. Lo cierto es que a su muerte el autor asturiano era mucho más conocido por sus publicaciones relativas al Derecho Económico, disciplina de la que fue catedrático, antes que por su actividad artística. Sin embargo, entre 1921 y 1946 había redactado un libro de poemas: *Reflejos*, dos relatos breves: *Telarañas en el cielo* y *La prudencia*, las novelas *Sentimental dancing* y *Naufragio en la sombra*, estrenando *Tarari* y *Pim, pam, pum*, además de pertenecer a la *Revista de Occidente* y fundar la revista *Plural*.

Una tarde, Ortega y Gasset, profesor suyo y director de la tertulia a la que asiste Andrés Álvarez, le dice: «Usted, Valentín, siempre está dejando de ser algo», y el escritor que es entonces el rey del tango, bailarín contumaz de «one-step» en el Maxim's madrileño lleno de mujeres fatales caricaturizadas en los chistes de Orbeagozo, Bagaría y Tovar, acude a la cripta del Pombo junto a Ramón Gómez de la Serna y a continuación debuta con *Tarari*, una farsa que llena el teatro Lara durante la temporada de 1929.

La historia es sólo una anécdota de perspectivas ambivalentes pero que aporta el primer indicio para la reconstrucción del novelista y dramaturgo. Averiguar las claves literarias que articulan su obra como medio de delimitar su aparición en un determinado grupo generacional y artístico.

Su primera obra data de 1921 y es un conjunto de poesías con el título de *Reflejos*, escritas durante su estancia en París, en la época de estudiante de Mecánica celeste en la Sorbona. Una producción menor, aunque desde sus distintos capítulos: «Meditaciones», «Ritmos íntimos», «Reflejos», «Simetrías», hasta los versos citados en la dedicatoria, pertenecientes a Víctor Hugo, Verlaine, Mallarmé y Juan Ramón Jiménez, quiera traslucir una firme voluntad por traspasar los límites de lo real y la dimensión denotativa de la palabra, llegando a un credo relativista basado en la imagen

visionaria: «Las cosas no son bellas en sí mismas, son bellas en reflejos. La belleza no está nunca en la realidad, sino en la virtualidad. Hay que expresar las cosas por imágenes: Las simetrías. Viendo las cosas no como son, sino como efímeras cristalizaciones de todo lo que fueron y serán, lo cual existe en ellas de un modo virtual.»

A su regreso a España se integra simultáneamente en dos tertulias. La de José Ortega y Gasset y la de Ramón Gómez de la Serna, a quien conoció por mediación del anterior en 1925. Con ambos iniciará una amistad señalada repetidamente en las crónicas de la época¹. En lógica correspondencia, toda su obra posterior va a ir dirigida por estos dos maestros. En «Revista de Occidente» imprime *Telarañas en el cielo* (1925), y la *Templanza* (1931), y *Tarari* se incluyen en la colección Nova Novorum, promocionada por Ortega para dar a conocer narraciones «deshumanizadas». Por otra parte, sus dos novelas largas, publicadas por Espasa Calpe (1925) y Editorial Ulises (1930), gozaron del padrino de Gómez de la Serna, lo que además le permitió fundar, con Benjamín Jarnes, Guillermo de Torre y César A. Comet, en 1925, la revista «Plural», donde aportaría impresiones de su vida francesa, expuestas narrativamente aquel mismo año en *Sentimental dancing*.

Ante ello, no es extraño que cuando en 1930 Miguel Pérez Ferrero formule en la *Gaceta Literaria* su encuesta en torno a la difusión de la Vanguardia literaria en España, incluya a Valentin Andrés Álvarez, quien hacía muy poco, en 1929, era calificado por Antonio de Obregón como niño terrible de una época renovadora.

Sorprendentemente, sus respuestas y máxime si se comparan con las de Benjamín Jarnés, César Arconada o Ernesto Giménez Caballero, son muy vagas y no aspiran a comprometerse en una calificación absoluta del fenómeno Vanguardia.

« De modo que para usted no existe la Vanguardia.

No. Habrá existido, pero ya no existe. Es cosa desaparecida... »

¿Cómo he entendido la Vanguardia? No la he entendido de ninguna manera.

(1) Su relación con Ortega está subrayada al integrarse en *Revista de Occidente* y en la colección «Nova novorum». Su calidad de escritor interesado por el humorismo se patentiza en el artículo de Edgar Neville: «Adiós, Ortega» (*ABC*, 20 de octubre, 1955). En cuanto a la amistad con Gómez de la Serna ver Edgar Neville «Ramón, el buque nodriza», *Indice*, n.º 76, 1975; Ramón Gómez de la Serna: *Pombo*, en cualquiera de sus ediciones; Miguel Pérez Ferrero: *Tertulias y grupos literarios*, Madrid, Cultura Hispánica, 1975 así como sus propias declaraciones en *Homenaje a Val. Andrés y E. Alarcos Llorach*, Oviedo, 28 de octubre, 1978, y *Obra escogida*, Oviedo, Caja de Ahorros, 1980. «Comencé a ir a la cripta de Pombo en 1925 pues en la tertulia de Ortega me hice amigo de Ramón».

El autor vuelve a aparecer, integrado ahora con otros humoristas en Fernando Vela: «La noche del sábado», *Indice*, enero de 1955; José Tudela «Los humoristas», *ABC*, 18 de marzo, 1962 y Medardo Fraile: *Samuel Roy, Hacia una generación sin crítica*, Madrid, El Soto, 1972.

Para mí comenzó siendo un juego, luego fue un vicio, ahora es una devoción. La historia de todos los amores»².

A la postre, el autor acaba identificando vanguardismo con originalidad. «Rebelía contra el orden que es la autoridad, contra la Regla que es la técnica y contra el cuento que es la vulgaridad». En su definición ha incluido dos conceptos: irrealismo y ludismo, que remiten al Arte nuevo de Ortega y al humor Ramoniano. Serán éstos los dos ejes que conformen su literatura a través de la trayectoria del dramaturgo y novelista.

Sin lugar a dudas, su labor en el teatro es mucho más notable que en la novela. Y aquí es preciso reconocer que la época facilitó y aumentó el impacto de su renovación. Tomando como marco referencial el espacio cronológico comprendido entre 1914 y 1936, la situación de la escena española es desastrosa según reflejan los índices de las colecciones dramáticas, las críticas de las revistas literarias y la opinión de diversos autores y críticos.

Dentro de las colecciones dramáticas, en la *Novela teatral* de las cuatrocientas cuarenta y seis piezas que componen la colección, treinta y tres pertenecen a García Álvarez y veintiséis a Muñoz Seca, Arniches y Vital Aza, respectivamente. En cuanto al hecho extranjero, un dos por ciento lo constituyen obras de Sardou, Bernard y Bernstein, frente a las ciento veinticinco de ambiente burgués y las noventa y seis incluidas en la gama de lo cómico.

El Teatro Moderno, con trescientas cuarenta y nueve, registra veintinueve de Linares Rivas, veintiocho de Benavente y diecinueve de Muñoz Seca, al lado de escasos títulos de Maeterlinck, Shaw y Strindberg. El tipo de obras con mayor auge son las comedias, ciento ochenta y una del total; setenta y seis son dramas; once, sainetes; ocho, tragedias, y ocho también, juguetes cómicos.

Respecto a *La Farsa*, de las cuatrocientas setenta y siete obras que componen la colección, cuarenta y cinco pertenecen a Muñoz Seca, veintisiete a Antonio Paso, veinte a Benavente y dieciocho a Linares Rivas. Casi todas son comedias, doscientas cincuenta; cuarenta y una, juguetes cómicos y veinticuatro están clasificadas como farsas.

La situación varía muy poco al observar las revistas literarias de la Vanguardia. En *Cervantes*, *España o Cruz y Raya*, la información teatral es casi nula, mientras Rafael Urbina y Antonio Botín Polanco escriben en *Cosmópolis*: «En teatro, las aportaciones son de un género curso y pretencioso y del género astracanesco»³. «...Agoniza el teatro por exceso de palabras, por falta de velocidad»⁴. A su vez, en *la Pluma*, Cipriano Rivas Cherif hace sentir su queja: «Hay que tener en cuenta que en Madrid, donde no halla empresario para sus obras, Unamuno se llama todavía teatro popular al

(2) *La Gaceta Literaria*, 1 de junio, 1930.

(3) «El teatro en España», n.º 26 (1920), pp. 160-260.

(4) «Lo teatral y lo fotogénico», n.º 58 (1929), pp. 4-14.

Juan José de Dicenta padre, y de vez en cuando se estrena con pretensiones de renovación una tragedia del señor Grau»⁵, similar a las expuestas por Antonio Espina en *Revista de Occidente*: «Jamás el teatro se ha visto más desamparado que ahora. La frontera insuperable es la rapidez de su arquitectura. El personaje y el espacio son dos graves reductores de la idea y de la fantasía»⁶ y Ramón J. Sender, en *Leviatán*: «En España, se trata de seguir escribiendo y representando un teatro estúpido para una burguesía aburrida que quiere reír»⁷.

Así, durante las décadas de los años veinte y treinta, críticos como Cristóbal de Castro⁸ o autores como Federico García Lorca⁹, achacan la crisis de nuestra escena al tributo comercial, la poca formación educativa de los directores, las presiones de la censura religiosa y gubernamental, e incluso al avance de la industria cinematográfica¹⁰. Algo resulta incuestionable en este panorama. La Vanguardia teatral no llegó a fraguar su renovación ahogada por las obras realistas a través de las manifestaciones de la comedia burguesa, el juguete cómico y el «astracán», que ciertamente gozaban de altísimos niveles de aceptación popular y de la protección de empresas privadas.

El estreno de *Tarari*, el 25 de septiembre de 1929, en el teatro Lara —cónclave de poderosos intereses económicos—, a cargo de la compañía Margarita Robles-Gonzalo Delgrás, provoca en consecuencia auténtica expectación.

En su crítica de la *Gaceta Literaria*, Antonio de Obregón se apresura a dar la bienvenida al dramaturgo: «Se ha producido un hecho nuevo. Un autor desconocido para el público llena durante muchas representaciones el teatro, precisamente en los mismos momentos en los que triunfa una obra del Señor Muñoz Seca»¹¹. Ratificándolo, Enrique Díez Canedo y Manuel Altolaguirre incluyen al recién llegado en la lista de los dramaturgos innovadores, muy próximo a Rafael Alberti y José Bergamín y, por supuesto, en la línea iniciada con la incomprendida obra de Ramón, *Los medios seres*¹².

Tarari es, en apariencia, una obra cómica más dentro de las líneas

(5) «Divagación a la luz de las Candilejas», n.º 3 (agosto, 1920), pp. 113-120.

(6) «Las dramáticas del momento», n.º XXX (1925), pp. 5-17.

(7) «El teatro nuevo», 1 de junio, 1936, pp. 45-47.

(8) «¿Existe verdadera crisis teatral? Los que siguen cobrando buenos trimestres cómo han de confesar que la hay», *La esfera*, 28 de agosto de 1926.

(9) Ver su «Charla sobre teatro» en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1953. Fue pronunciada en 1935 tras el estreno de *Yerma*.

(10) Sobre la pugna literaria: teatro, cine, ver C. B. Morris: *This loving darkness*, Oxford, University Press, 1980.

(11) «Tarari y su autor», n.º 68 (15 de octubre, 1929).

(12) Ver «Panorama del teatro español de 1914 a 1936» en *Hora de España* n.º XVI (abril, 1938), pp. 13-52; «Nuestro teatro» en *Hora de España*, n.º IX (1937), pp. 14-19. Antonio Castellón lo incluye en «Proyectos de reforma del Teatro español 1920-1939», *Primer Acto* (1976), pp. 32-42.

tradicionales marcadas por la subclasificación genérica que ostenta en su calidad de farsa cómica¹³. Todo en ella cumple las reglas comunes de las piezas de Antonio Paso, Joaquín Abati o Enrique García Álvarez. En la estructura formal, división en tres actos escindidos a su vez en una serie de escenas (siete en el primero, once en el segundo y seis en el tercero) que recuerdan la distribución dramática por ensartado de situaciones cómicas propia del juguete cómico. Existe, además, un empleo masivo del equívoco situacional, arquitectura característica del teatro de Muñoz Seca y que eleva el llamado «disparate» a la categoría de núcleo constructor de la temática dramática, abriendo camino al «astracán».

Parecida tónica experimentan los *dramatis personae* y los signos de comunicación escénica-visual. En efecto, existe un considerable número de actores (once más los comparsas) que transitan por el escenario entre gritos y muecas, amparados en una tramoya ante la que, según reza la acotación del texto: «Conviene que el edificio, los asientos, el jardín y los árboles del manicomio produzcan una vaga sensación de irrealidad». Pero todos estos elementos ya se daban en el «astracán» donde precisamente el impacto cómico se apoyaba en la aparente inconexión de los elementos de la acción dramática y en la celeridad de las apariciones de los actores¹⁴. En el plano escenográfico, el autor parece compartir el deseo de renovación estética de compañías de la categoría de El Mirlo Blanco, Teatro Fantasio o Teatro Mínimo y, de autores tales como Azorín, Manuel Abril o José Bergamín, todos ellos a la búsqueda de ese clímax físico de irrealismo con el que soñaban Bragaglia, Appia y Craig y que en España sólo García Lorca, Rivas Cherif y Martínez Sierra habían esbozado bajo las palabras de Ortega: «La boca del telón es el marco de la escena. Sólo nos parecerá aceptable si envía hacia nosotros bocanadas de ensueño, vahos de leyenda»¹⁵. Si bien no es posible olvidar que el empleo de manicomios, consultorios médicos o científicos era un tópico locativo en el teatro cómico de la época.

Para averiguar la validez de la obra, hay que volver los ojos a la semántica desprendida de un hilo argumental muy simple. La rebelión en un manicomio gracias a la cual los locos se adueñan del poder y encarcelan a los cuerdos que llegarán a dudar de su auténtico equilibrio mental ante sí mismos y ante los demás. Equívoco apoyado en motivos psicológicos y médicos, fuente de tantas y tantas obras de humor en las décadas de los años 20 y 30, cuando Freud, Pirandello, Epstein y la estética del yoísmo ultraísta han tomado carta de naturaleza en España y los humoristas

(13) Los subgéneros de lo cómico han sido analizados por Luciano GARCÍA LORENZO: «La denominación de los géneros teatrales en España durante el XIX y el primer tercio del XX», *Segismundo*, n.º 5-6 (1968), pp. 191-199.

(14) Elemento característico del teatro cómico en la década de los veinte será la faceta de caracterización onomástica que persigue así la consecución de una tipología cercana a la de la marioneta o títere convencional, aumentando la hilaridad del espectador. Hagamos notar que en esta obra el único personaje dotado de una descripción nominal y física es Don Paco.

(15) *Ideas sobre el teatro*, *Obras Completas*, vol. VII, pp. 441-497.

comienzan a observar con ironía la saturación que existía sobre el tema psicológico. Domenchina en *La túnica de Neso*, Fernández Flórez en *El Ladrón de glándulas* y con menor categoría Muñoz Seca, Luque, y Paso son buenos exponentes de esa actitud burlona¹⁶.

Pese a la tradición, *Tararí* se aparta pronto de los tintes paródicos para ahondar en un especial elogio a la locura. Don Paco, probable alter ego del autor, afirmará: «Es indignante que la razón de los cuerdos, esa razón mezquina, vulgar y casera se nos quiera imponer a todos»¹⁷, para seguir: «La cabeza nos impide ser buenos, generosos y felices. Por eso, nosotros como las cabezas no podemos suprimirlas, vamos a desquiciarlas»¹⁸. Tal vez podría pensarse que nos encontramos ante el sentimentalismo de la terapia del doctor Ariel de Casona, o frente a la filosofía conciliadora y espiritualista del teatro imaginativo de Lennormand. Valentin Andrés Alvarez está lejos de todos ellos porque la resolución del enredo inicial se aparta de reflexiones moralizantes o simplemente cómicas mediante el empleo del «fresco» arnichesco. Ahora, el autor se consagra a un teatro irreal donde no hay soluciones al carecer de tesis o de proyecto humano que llevar a cabo. Al término de la farsa y expresada en una pirueta sacra, la locura se enseña como concepción inverosímil y feliz de la existencia. Su arte no ha sido inhumano ad quem, sino a quo y en el juego estilizador de lo real ha intervenido en gran manera el charlotismo de Ramón, plasmado en una frase de su proclama en *Prometeo*, tan parecida a las frases pronunciadas en *Tararí*: «Me da mucha tristeza constatarlo todo, ordenarlo todo, vivir alineado con todo y morir alineado también... se crea la imposibilidad de deshacer»¹⁹.

Similar recorrido hacían en la época novelistas como Samuel Ros, Tirso Medina, Antonio Robles, José López Rubio, Antonio Botín Polanco...

En *El ventrílocuo y la muda*, *El hombre de los medios abrazos*, *la dama de los peces de colores*, *El archipiélago de la muñequería*, *Roque Six*, *La Divina Comedia*, aparecerá constantemente la fusión entre el sueño y la locura que representa una evasión imaginativa creadora de una realidad feliz, siempre por vía del humor. Cami ya lo había hecho en el extranjero con *El hombre de la cabeza de alfiler* o *Los amores de Matusalén*, y es en España *El doctor inverosímil* el ejemplo de Gómez de La Serna que marca la pauta del humor, elemento de ruptura con la lógica para los citados discípulos ramonianos.

En 1946 vuelve a insistir en el teatro con *Pim, Pam, Pum*, dirigida por Cipriano Rivas Cherif, aunque ya sin el éxito precedente debido a motivos

(16) La lista de las obras sería interminable. Citamos, por ejemplo de Muñoz Seca: *Martingales* (1920), *El sonámbulo* (1925), *El cuatrigésimo* (1925), *Usted es Ortiz* (1927), de Fernando Luque: *Una pasión y un frac* (1916), y de Antonio Paso: *Contente*, *Clemente* (1930).

(17) Acto I, escena V.

(18) Acto I, escena VI.

(19) «Mis siete palabras», *Prometeo*, n.º 13 (1910), pp. 65-80.

políticos y sociales del momento, a juicio de su creador. «El momento era francamente inoportuno. Era la época de Franco y todo aquello que sonaba un poco a rebeldía era inadmisibile y había que condenarlo»²⁰.

En el prólogo previo a la farsa dirá: «Esta fantasía humorística pretende teatralizar la caricatura de una idea. Por esta razón los diferentes cuadros escénicos serán sencillos, esquemáticos y caricaturescos. Los dramatis personae, 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». En realidad, lo que Valentín Andrés Álvarez pretende es un deseo de teorizar sobre la imagen farisaica y contradictoria de la sociedad, y semejante tesis al encarnarse en acción dramática se tambalea en un desajuste entre los dos vectores perseguidos: el humorista y el filósofo, aspectos que veremos a continuación.

La vertiente del humor se ciñe a moldes demasiado conocidos a la altura de 1946. Los parlamentos con aire wildeano o shawiano²¹ y las frases elaboradas al hilo de la greguería con las que está salpicado el diálogo, habían ascendido ya a la categoría de comedia burguesa y estaban incorporados desde Benavente a Edgar Neville en el ritmo coloquial de la prosa dramática de posguerra. Por otro lado, la galería temática que expone vuelve a repetir los viejos clichés del teatro rosa de Martínez Sierra (el amor no correspondido, los apuros económicos por la tardanza en cobrar una herencia)²², ciertamente caricaturizados pero carentes de su originalidad inicial. Caricatura que se prolonga con visos filosóficos en el estudio de los personajes. La novedad de la obra radica en el sistema de actores sobre el que está dispuesta la trama argumental. Un criado y su señorito que encaran las circunstancias de la vida con un cinismo entre decadentista y británico. La conjunción de los tipos no era nueva en aquel momento. Recordemos la larga serie de hombres adinerados y bohemios, nacidos a la sombra de la novela erótico galante a principio de siglo, convertidos en figura del «pollo pera» tras la denuncia arnichesca y que llegan a los años treinta reducidos a un formulismo vacío²³. Gonzalo Torrente Ballester: «Un tipo traído y llevado en la peor literatura burguesa»²⁴ y Domingo Pérez Minik: «Representa los detritus de una

(20) Ver sus declaraciones contenidas en la citada obra escogida.

(21) Las obras de Shaw y Wilde fueron traducidas en la primera década del siglo y Benavente no deja de acusar la influencia del primero. En cuanto a la repercusión de Wilde, ver LISA E. DAVIS: «Oscar Wilde in Spain», *Comparative Literature*, XXV, 1973, pp. 136-152. Algunas de sus obras fueron publicadas en 1918 y 1919 por Biblioteca Nueva.

(22) El tema de la herencia, denotativo de cómo salvar una clase social en extinción había sido un tópico del teatro de humor de principio de siglo, temática especialmente fugigada en el regeneracionismo de algunos sainetes de Arniches.

(23) José López Rubio en *De la noche a la mañana* y Azorín en *Obras completas*, vol. IV, p. 166, testifican la pronta evolución o el rápido final de esta clase de dandismo.

(24) *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1968, p. 499.

sociedad burguesa en descomposición»²⁵ retratan con exactitud a esos protagonistas aburridos y millonarios de la preguerra europea.

En satisfactoria unión con los señores permanecen sus criados, auténticos mayordomos. Su origen en el siglo XX se remontaría a la figura sajona del siervo, convenientemente adaptada para la imagen picante de las obras de un Octavio Picón, por ejemplo²⁶. Galán y gracioso a la usanza del diecisiete pero remontando cualquier conflictividad social²⁷. En *Pim, pam, pum* el mayordomo asegurará:

«Hay dos tipos de criado. ¿Sabe? Uno el que hace todo lo que piensa el señor, el criado perfecto, y otro el que hace lo que debe pensar el señor cuando no piensa nada: el criado pluscuamperfecto.»

(Acto I, p. 165)

Voluntad de estilo que le llevará a intentar cambiar el carácter de su señor:

«Le digo honradamente que ese tipo de hombre serio y aburguesado que usted se ha compuesto no le va. En cambio, el de un señorito abohemado y un poco gollo le iría mucho mejor.»

(Acto I, p. 178)

Toda la tensión semántica de la obra gira en torno a la reeducación de la que es objeto el galán a cargo de su mayordomo, la figura encargada por el autor de transcribir sus ideas sobre el universo: «La vida hay que hacerla a cada instante. A cada instante está uno siendo y dejando de ser» (Acto III, p. 277), que responden a la contemplación de la vida bajo un sentimiento grotesco y perspectivístico acumulado en los esquemas de Ortega: «Ahora comprenderá que una cosa es el hombre y otra los figurones de la farsa que todo el mundo representa ante los demás». (Acto III, p. 287).

Tales reflexiones filosóficas desaparecen al analizar sus novelas largas, escritas con una óptica más vital y directa que la de su teatro. A pesar de estar redactadas en una prosa similar llena de metáforas ramonianas, las dos guardan diferencias entre ellas. *Sentimental dancing* es la novela de la vanguardia de los años veinte que aúna fascinaciones mecanicistas con ensueños postrománticos. *Naufragio en la sombra* es una narración de tesis psicológica disimulada bajo un estilo de exposición deshumanizada. Con todo, en ambas se observan características comunes prorrogables a una tercera. La admiración por el ambiente urbano y la elección del viaje como

(25) *Teatro europeo contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1961, p. 418.

(26) «Don Juan tiene treinta y tres años, es soltero, por lo cual da gracias a Dios por lo menos una vez al día y vive sólo sin más compañía que su criado. Benigno es el ayuda de cámara. Es listo, discreto y en cuanto a intervención y ser ayudante y tercero en aventuras e intrigas amorosas no hay Mercurio que le aventaje.»

(27) En *Pim, pam, pum* el mayordomo se ha arruinado jugando en el casino de Montecarlo.

experiencia de conocimiento, que abrirán las puertas del descompromiso vital.

En efecto, el París que contempla el protagonista de *Sentimental dancing* nada tiene que ver con las novelas de Victor Hugo, Gautier o los folletines de Ponson du Terrail. La longitud y oscuridad de esos relatos se acaba también con los últimos residuos de la novela corta²⁸, y la capital por la que pasean Quesada y su amigo vive presa del cine, los clubs, la música y el baile como caracterizadores de la época que se inaugura. Un nuevo tiempo vital retratado por César González Ruano²⁹, al que Manuel Abril en *La salvación*: «Bailan los anuncios luminosos para hacer sobre las tejas espavientos», Juan José Domenchina en *La túnica de Neso*, y Edgar Neville en *Don Clorato de Potasa*, aluden con la brillantez de Enrique Giménez Caballero: «La nueva literatura es pro-sport, pro-circo, pro-alegría, pro-juego». Atrás queda la guerra y la generación del novecientos³⁰ aniquilada en la visión de los vanguardistas por el ritmo del baile, factor de la nueva estética vital, al menos para Valentín Andrés Álvarez: «Bailar un tango es emboscarse en una extraña travesía» y Antonio Botín Polanco: «Bailar es sujetar a un ritmo una exuberancia de vida, imponer una norma a un borbotón de incivil naturaleza, dominar un tumulto aprovechando su alegría».

Este movimiento se desarrollará integrado en la temática del viaje que de ser un pasatiempo de vida pasa a constituir una experiencia intelectual. El héroe de *Sentimental dancing* acude a París no por mera diversión sino con el fin de sumergirse en el clima de la nueva década. En *Naufragio en la sombra* existe una dualidad complementaria de países: América-Europa que inclinan la balanza hacia el primero ya que es la nacionalidad de Dorotea y su personalidad de extranjera el incentivo para la evolución psicológica de su antagonista masculino. También viajan los héroes de Neville, el romántico ventrílocuo de Samuel Ros o el paseante celeste de la *Divina Comedia*. Son todas ellas, las reunimos una vez más en nuestra descripción, novelas con ambiente social, en el sentido menos comprometido posible, historias con doble viaje al fondo —el del protagonista de

(28) Como afirma Luis Sánchez Granjel: «El grupo renovador en la promoción de escritores que ingresa en la vida literaria a partir de 1920, y en lo que ejerció innegable influencia la obra de Ramón Gómez de la Serna y el magisterio de Ortega, hace patente su desinterés por la novela corta» (*Eduardo Zamacois y la novela corta*, Salamanca, Ed. Universidad, 1980, pag. 103).

(29) «A los de mi generación, los que empezamos la guerra en el colegio y la terminamos fumando nuestros primeros pitillos en aquel Maxim's de la calle de Alcalá, la evocación de aquellos años tiene el encanto de un mundo entrevisto y confuso a un tiempo» (*Madrid entrevisto*, Magli, 1934, p. 175).

(30) Es curioso observar la separación que a partir de un hecho nimo: el baile, realizan estos escritores entre su generación y la precedente:

«Gustavo pensó que la guerra había transformado el proceso vital de aquellas mujeres. Ahora no son de Lorrain, sino pebetas de tango» (*Don Clorato de Potasa*, p. 42).

«Hacia 1912 se produjo en los bailes de Madrid un cambio radical. Hasta entonces se bailaba en Madrid, el pasodoble, polca, mazurca...» (*Sentimental dancing*, p. 306).

ficción — el del narrador, que se purga así en una katharsis de diferentes perspectivas, regresando al final, de la misma manera que en *Sentimental dancing*, a la normalidad. Es un sentimiento del viaje como evasión desrealizadora que creemos se aparta del cosmopolitismo ornamental de Morand o Larbaud inscribiéndose por su carácter intelectual y por la propia estructuración de las sucesivas peripecias en la instantaneidad y el simultaneismo predicados en la Vanguardia³¹.

Sin embargo no se puede ocultar un hecho. La propia celeridad y el colorido de la humorística aventura de estos autores provocan su descompromiso político, social e incluso cultural. Arrepentido quizá de estas narraciones, los relatos breves de Valentín Andrés Álvarez: *Telarañas en el cielo* y *La prudencia* se sumen en un agradable tono de didactismo entre sueños de contención y sentimentalidad. Incluso su última obra teatral, inédita: *Abelardo y Eloísa Sociedad Limitada* es una trasposición dramática de los amores complementarios expuestos en *Naufragio en la sombra*.

De la misma manera que Mihura, López Rubio o Neville, también Valentín Andrés Álvarez se negará a entrar en un coto de claros dogmatismos³². La evasión a todos los niveles resulta su defensa favorita y cabe preguntar en qué medida este hecho ha afectado a su posterior consideración cultural. Mientras Eugenio de Nora³³, R. Buckley y J. Crispin³⁴ lo integran en los prosistas de vanguardia, Gaspar Gómez de La Serna lo incluye en la «generación de la dictadura»³⁵ y es mencionado por Juan Manuel Rozas en la «Generación de la Vanguardia»³⁶. Por su parte él siempre se consideró vinculado a la «Generación del 27» ya que «Tuve relación con casi todos sus miembros porque casi todos empezaron a escribir como yo en la Revista de Occidente».

Al cabo de los años, la obra del escritor se antoja una curiosa mezcla entre la aceptación de las formas más evidentes de la Vanguardia española: la deshumanización, la evasión de lo real creando una nueva perspectiva, el humor a modo de elemento lúdico disgregador, y el sometimiento a una ganga de incidencias reveladoras de su tiempo que iluminan la conducta de una época, ahogando simultáneamente más profundas repercusiones artísticas. En definitiva, su obra que nos trae hoy el recuerdo de la mítica frivolidad de la posguerra europea, deja una impresión paralela a los títulos de su teatro, renovación antirrealista que no puede olvidar los síntomas de una época que Gómez de La Serna califica de tiempo de insurrección e iconoclasia.

(31) Autores como Neville en D. Clorato y Benjamín Jarnés en «La diligencia» dentro de *Las siete virtudes* ejercen una parodia de Morand considerándolo superado. No así el concepto de la acción y el movimiento postulado en la «Proclama futurista», «El concepto de la nueva literatura» o los «Ultramanifiestos» de Gómez de La Serna y Guillermo de Torre respectivamente.

(32) El autor jamás quiso adscribirse a formación cultural o política alguna.

(33) *La novela española contemporánea*, Madrid, Aedos, 1958 (VII).

(34) *Los vanguardistas españoles*, Madrid, Abanza, 1973.

(35) *Ramon*, Madrid, Taurus, 1967.

(36) *El 27 como generación*, Santander, Isla de los ratones, 1978.