

**Esteban Salazar Chapela en su época:
Obra literaria y periodística
(1923-1939)**

2.5.1. La información bibliográfica en *El Sol*

La aparición de *La Gaceta Literaria* no supuso cambio alguno en la andadura de *Revista de Occidente*, publicación que había nacido con talante y con objetivos bien definidos, pero sí influyó en *El Sol*. Iniciado 1927, el periódico también quiso acoger en sus páginas noticias sobre las manifestaciones artísticas más recientes. Su sección «Revista de Libros», dedicada mayoritariamente hasta entonces a reseñar títulos de la editorial Calpe –perteneciente a Papelera Española, como el rotativo–, empezó a dar cuenta de las novedades literarias producidas por los escritores jóvenes. Para Giménez Caballero, el cambio de rumbo que experimentó la sección donde él mismo venía colaborando desde finales de 1924, y de la que eran responsables Fernando Vela y Enrique Díez-Canedo, se debía a la buena acogida que el público estaba dispensando a su flamante revista, razón por la que «nos quitaron», le recordaba a Guillermo de Torre el 3 de mayo de 1928, «a Artiles y a Kahn y a Chapela»⁵⁷². No parece casual, en efecto, que Salazar Chapela se iniciara como reseñista de libros en el diario matutino el 27 de marzo de 1927, sólo unos días después de que su firma apareciera por primera vez en *La Gaceta Literaria*. Sus colaboraciones en *Revista de Occidente* le abrieron las puertas de *El Sol*, dado el ascendiente que poseía Ortega y Gasset⁵⁷³ sobre Nicolás María de Urgoiti⁵⁷⁴. Con su incorporación

convertir *La Gaceta Literaria* en una revista semanal, cambio que no llegó a realizarse, como se sabe. Sí pudo poner en marcha algunas de las actividades paralelas a la publicación, entre las que destaca la creación del Cineclub, una iniciativa de la que nos ocuparemos en el próximo capítulo.

⁵⁷² *Art. cit.*

⁵⁷³ La Fundación Ortega y Gasset de Madrid conserva, al parecer, una carta, fechada en 1927, de José Salazar y Chapela al filósofo cuyo contenido tal vez tenga algo que ver con los inicios como colaborador de *El Sol* de su hermano Esteban, pero no se nos ha permitido consultar dicho documento pese a solicitarlo personalmente en dos ocasiones y reintentarlo nuevamente por carta en el otoño de 1997. Lamentamos aquí el exceso de celo de quienes regentan dicha institución, o, tal vez, el escrupuloso espíritu de selección que, pese a hallarse avalado por el derecho que les otorga su carácter privado, no dice mucho del valor que, como cabría esperar, conceden a la investigación.

a las páginas del prestigioso rotativo, Salazar Chapela orientaba de forma decisiva su trayectoria, pues cabe recordar que «si pertenecer al círculo de *Revista de Occidente* suponía la consagración para un joven escritor, no era de menor trascendencia en el mundo periodístico y literario ser admitido como colaborador de *El Sol*»⁵⁷⁵, cuya tirada, distribuida sobre todo en provincias, superaba en aquel tiempo los 75.000 ejemplares⁵⁷⁶.

Desde su fundación, el diario se propuso ser «un ejemplar renovado de la prensa española»⁵⁷⁷. Fue «el único periódico diario de España que no publica ni publicó nunca revistas de toros, prefiriendo la pérdida de popularidad que

⁵⁷⁴ Urgoiti fue cofundador, director general y, posteriormente, consejero delegado e inspector general de La Papelera Española, la empresa que respaldó financieramente la creación, en 1917, de *El Sol*. Un año después creó la sociedad editorial CALPE – Compañía Anónima de Librería y Publicaciones y Ediciones– «con un capital de doce millones de pesetas, de los que la mitad fueron aportados por La Papelera Española». Ortega y Gasset, vinculado desde el principio a *El Sol*, también formó parte del equipo designado por Urgoiti como presidente del Comité Directivo de la nueva editora, en la que dirigieron algunas colecciones colaboradores de *El Sol* como Dantín Cereceda. En 1923, el fundador de *Revista de Occidente* «le ofreció a Urgoiti la posibilidad, finalmente aceptada, de comprar acciones» de su nueva y emblemática publicación (cfr. Rafael Cruz, «Ideario y empresa cultural en Nicolás María Urgoiti», en «Las fundaciones de Nicolás María de Urgoiti: escritos y archivo». Presentación de Soledad Carrasco, Rafael Cruz, Antonio Elorza y Mercedes Cabrera. *Estudios de Historia Social. Revista del Instituto de Estudios Laborales y de la Seguridad Social*, Madrid, 24-25 (enero-junio 1983), pp. 274-275).

⁵⁷⁵ Gloria Rey Faraldos, «Presentación», en Antonio Espina, *Poesía Completa*, ob. cit., p. XVI. De hecho, como ha señalado José-Carlos Mainer, el «cuadro de colaboración» de *El Sol* «fue muy parecido» al de *Revista de Occidente* (*La Edad de Plata* (1902-1939). *Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, ob. cit., p. 191).

⁵⁷⁶ Cfr. María Cruz Seoane y María Dolores Sáiz, *Historia del periodismo en España*. 3. *El siglo XX: 1898-1936*, ob. cit., p. 335, n. 41. Aumentar el número de suscripciones y la compra directa de *El Sol* en la capital fue una de las grandes preocupaciones del director del rotativo. Según los datos contenidos en el informe que preparó Urgoiti el 9 de agosto de 1926, por lo que se refiere a las ediciones de la mañana, era evidente que los lectores de derechas compraban *ABC*, mientras que los «del sector de la izquierda» podían escoger, además de *El Sol*, otras cabeceras, que eran, lógicamente, las que restaban lectores al diario (cfr. «Las fundaciones de Nicolás María de Urgoiti: escritos y archivo», art. cit., pp. 378 y 379).

⁵⁷⁷ «Breve semblanza de *El Sol*», *El Sol. Diario independiente. Texto de un número de doce páginas* (1 de julio de 1928). Madrid, Espasa-Calpe, [1928], p. 8. El citado volumen, destinado a su difusión en el extranjero, contiene, además de la reproducción de un ejemplar completo (en versión facsímil y con la correspondiente transcripción), una

tal información proporciona antes que contribuir al fomento de un vicio nacional», afirmaron sus responsables en 1928⁵⁷⁸. Consciente de que «España había vivido hasta entonces –y éste era uno de sus más grandes y peligrosos errores– de espaldas a la vida internacional, *El Sol* concedió desde luego la mayor atención a la vida europea y americana», hasta convertirse, según el rotativo, en «el más autorizado propulsor de las relaciones hispanoamericanas»⁵⁷⁹. Pero el contenido informativo del periódico, con ser muy relevante, quedó relegado, durante algunas temporadas, a un segundo plano por una práctica que también singularizó a *El Sol*: la publicación de folletones, ensayos y artículos de opinión redactados en exclusiva para esa cabecera por los más prestigiosos escritores e intelectuales españoles del momento⁵⁸⁰. *El Sol* llegó a ser asimismo «la fuente de información literaria

introducción publicada en español, francés, inglés y alemán, y un listado de redactores y de colaboradores.

⁵⁷⁸ *Ibidem*, p. 11.

⁵⁷⁹ *Ibidem*, pp. 8 y 9.

⁵⁸⁰ Todos los días, de nueve a diez de la noche, se reunían en la sede de *El Sol* de la calle Larra, siempre que estaban en Madrid, Pérez de Ayala, Araquistáin, Ricardo Baeza, Enrique Díez-Canedo, *Azorín*, Luis Bello, Eduardo Gómez de Baquero, Salvador de Madariaga, Fernando de los Ríos y otras firmas de prestigio con Urgoiti, con el director del rotativo, Félix Lorenzo, y con Ortega y Gasset. «Era el "Olimpo", nombre con el que empezaron a conocerse en el mundillo de la prensa y aun en círculos políticos aquellas reuniones que, en momentos difíciles, se prolongaban hasta altas horas de la noche» (Mercedes Cabrera, *La industria, la prensa y la política. Nicolás María de Urgoiti (1869-1951)*. Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 112). Según Corpus Barga, corresponsal del periódico en París, dichas reuniones no eran bien vistas por los «periodistas de mesa, los verdaderos periodistas, despechados porque no tenían acceso a ella[s]» (citado por Isabel del Álamo Triana, *Corpus Barga, el cronista de su siglo*. Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2001, p. 89). La proliferación de ensayos llegó a ser, según Urgoiti, un problema: «Es probable que el desorden con que trabajan muchos colaboradores y la blandura con que se procede a acoger y publicar los trabajos, no cuando convenga al periódico, sino cuando satisface a los escritores, entren por mucho en dar por resultado lo que lamentamos. Hay números de *El Sol* tan llenos de artículos de alto vuelo que hacen fatigosa su lectura». Por ello, el fundador del diario propuso algunas reformas, una de las cuales fue pensada para paliar la inconveniencia antes mencionada: «El folletón debe darse a diario y no limitarlo a temas literarios, históricos o artísticos, sino ampliarlo a cuestiones económicas, industriales, bancarias, etc., mediante petición hecha a los hombres de España, América o extranjero, que puedan desarrollar su pensamiento sobre temas concretos pedidos por el periódico» («Las fundaciones de Nicolás María de Urgoiti: escritos y archivo», *art. cit.*, pp. 375 y 376). Los cambios concebidos en 1926 por

más puntual y fidedigna de la época»⁵⁸¹ gracias al empeño personal de Urgoiti. «Como lector de prensa extranjera, europea y americana [...], estaba convencido de la conveniencia y eficacia de la publicidad del libro en la prensa»⁵⁸². Rompiendo una vez más con la tradición española, donde «no era [...] habitual [...] el comentario, ni siquiera el anuncio de libros»⁵⁸³, incorporó «publicidad y reseñas de novedades editoriales»⁵⁸⁴. Desde la creación de CALPE, el rotativo «facilitó la compra e incluso regaló libros a los suscriptores del periódico»⁵⁸⁵. Dicha política, con la que Urgoiti se propuso ampliar tanto las tiradas del diario como las de la editorial, «también era fiel reflejo de su proyecto de expansión y fomento de la cultura»⁵⁸⁶.

Con el fin de cumplir con los objetivos mencionados, *El Sol* contó desde su creación con una sección de información bibliográfica que fue variando con el paso de los años⁵⁸⁷. Según Fernández Cifuentes, «las primeras páginas

Urgoiti, que estaba «preocupado por el estancamiento en la difusión del periódico», fueron muy pronto visibles. A partir de entonces «*El Sol* se vuelve un poco más frívolo» (María Cruz Seoane y María Dolores Sáiz, *Historia del periodismo en España. 3. El siglo XX: 1898-1936*, ob. cit., p. 334), aunque seguirá sin ofrecer noticias taurinas y concederá muy poca importancia a informaciones a las que los periódicos populares tenían acostumbrados a sus lectores, como es el caso de los crímenes y de otros sucesos semejantes.

⁵⁸¹ Luis Fernández Cifuentes, *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, ob. cit., p. 266.

⁵⁸² Mercedes Cabrera, *La industria, la prensa y la política. Nicolás María de Urgoiti (1869-1951)*, ob. cit., p. 181.

⁵⁸³ *Idem*.

⁵⁸⁴ *Idem*.

⁵⁸⁵ *Idem*. La fundación de CALPE fue «acogida con cierta susceptibilidad por algunos editores y por ciertos librereros, entre otros motivos por su manifiesta voluntad de potenciar directamente la venta de sus productos» (*idem*). Para llevar a cabo sus propósitos, Urgoiti contó «con el apoyo y consejo del editor de Barcelona Gustavo Gili. Su ejemplo fue seguido por el resto de la prensa. Además, en *El Sol* los anuncios de libros disfrutaban de un descuento del 50% sobre el precio pagado habitualmente por otros artículos publicitarios, para dignificar el mensaje cultural» («Las fundaciones de Nicolás María de Urgoiti: escritos y archivo», art. cit., p. 274).

⁵⁸⁶ Mercedes Cabrera, *La industria, la prensa y la política. Nicolás María de Urgoiti (1868-1951)*, ob. cit., p. 181.

⁵⁸⁷ Aunque existe suficiente información sobre la creación y la trayectoria de *El Sol* como empresa editora y, sobre todo, en tanto órgano de expresión de Ortega y Gasset, no contamos todavía con un estudio de conjunto sobre el contenido literario del periódico. De acometerse algún día, debería ser un trabajo colectivo que permitiera analizar, en todo su

literarias que aparecieron los jueves en *El Sol* (raras después de 1917) superaron en calidad y puesta al día a los *Lunes de El Imparcial*⁵⁸⁸. Desde entonces, la «Revista de libros» se publicó de manera esporádica hasta finales de 1924, cuando se convirtió en diaria. Un año después, coincidiendo con la venta de CALPE por parte de La Papelera Española⁵⁸⁹, Díez-Canedo y Gómez de Baquero, principales firmas con las que contaba *El Sol* en esa área, «traspasaron casi toda la responsabilidad de la crítica literaria a los más jóvenes»⁵⁹⁰. El rutinario discurrir de la «Revista de Libros» se vio alterado cuando empezó a colaborar en ella Giménez Caballero, quien realizó con sus críticas una «misión incitadora»⁵⁹¹ que le reportó no pocas controversias con los autores objeto de comentario y con los lectores del rotativo. El futuro fundador de *la Gaceta Literaria* publicó en *El Sol* textos que pueden considerarse de vanguardia sólo por «su actitud irreverente hacia las convenciones de cualquier género, hacia cualquier norma establecida»⁵⁹², y por su «deseo de evitar lugares comunes de la crítica literaria tradicional: de

alcance, lo que significó, tanto para los escritores que publicaron en el rotativo como para la cultura española, la información y la opinión de carácter literario que contienen sus páginas. Entretanto, sólo podemos utilizar los datos, siempre parciales y en muchas ocasiones contradictorios, que se han ido revelando a propósito del estudio de la obra de alguno de los redactores o colaboradores de *El Sol*, con los que intentamos contextualizar, tan ampliamente como nos es posible, la labor que realizó en el rotativo Salazar Chapela. Una de las obras más sólidas en ese sentido es, sin duda, la realizada por José Domingo Dueñas Lorente (*Ramón J. Sender. Periodismo y compromiso (1924-1939)*, *ob. cit.*).

⁵⁸⁸ Luis Fernández Cifuentes, *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, *ob. cit.*, p. 122. Cabe recordar, como lo hizo Azorín, que «*El Imparcial* publicaba cada semana una hoja literaria y no había escritor que no ambicionara escribir en esa página, pero publicar un artículo allí era trabajoso» (citado por José Ortega Spottorno en *Los Ortega*, *ob. cit.*, p. 208).

⁵⁸⁹ Disgustados con algunas de las iniciativas emprendidas por Urgoiti, los accionistas de La Papelera Española vendieron Calpe, asociada a la Editorial Espasa, en contra del parecer del fundador de *El Sol*, por lo que éste quedó desvinculado de la compañía editora. A partir de entonces se encargó solamente del diario matutino y de *La Voz* (*cfr.* Javier Zamora Bonilla, *Ortega y Gasset*. Barcelona, Plaza & Janés, 2002, p. 323).

⁵⁹⁰ Luis Fernández Cifuentes, *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, *ob. cit.*, p. 266.

⁵⁹¹ Nigel Dennis, «El inquieto (e inquietante) Ernesto Giménez Caballero», *art. cit.*, p. 19.

⁵⁹² *Ibidem*, p. 20.

esquivar toda fórmula o juicio predecible»⁵⁹³, aunque no se ocupara de obras estrictamente modernas⁵⁹⁴. Los demás colaboradores de la sección, entre los que se encontraba Ballesteros de Martos, uno de los más asiduos⁵⁹⁵, continuó respetando el tono serio y mesurado que distinguía al periódico. De hecho, algunos redactores y «colaboradores de plantilla», tal y como eran denominados en *El Sol*⁵⁹⁶, completaron los ingresos que percibían

⁵⁹³ *Ibidem*, p. 23.

⁵⁹⁴ «Como la mayoría de los libros que da a conocer en *El Sol* son publicaciones de la editorial Calpe, *Gecé* reconoce que actúa como una especie de portavoz o agente publicitario de una empresa comercial» (Nigel Dennis, «De la palabra a la imagen: la crítica literaria de Ernesto Giménez Caballero, cartelista», *art. cit.*, p. 365). Esta convicción le llevó a recorrer el camino que va de la redacción tradicional a la expresión gráfica, trayectoria que culminó en la confección de sus conocidas críticas visuales, creaciones que recogió en su libro *Carteles* (Madrid, Espasa-Calpe, 1927) y que merecieron una exposición hace una década, de la que queda constancia en el catálogo *Madrid-Barcelona, Carteles literarios de Gecé* (Textos de Juan Manuel Bonet, Carlos Losilla y Martí Perán. Barcelona-Madrid, Universidad de Barcelona-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, 1994). Uno de los más conocidos, el titulado «Universo de la literatura española contemporánea», muestra los distintos grupos literarios del momento, cuyos miembros más relevantes aparecen reunidos en torno a revistas literarias y publicaciones periódicas como *El Sol*, *ABC*, *La Gaceta Literaria*, *Revista de Occidente* y *Revista de Filología*, entre otras cabeceras. Unamuno, Juan Ramón Jiménez y Ramón Gómez de la Serna son representados como planetas aislados (*cfr. ibidem*, p. 18). Sobre esta actividad crítico-artística del controvertido escritor puede verse el artículo de Fabio Rodríguez Amaya «Los *Carteles literarios* de Giménez Caballero (Gecé): Invención y crítica entre ludus, poesía y pintura», en Gabriele Morelli, *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, *ob. cit.*, pp. 463-488.

⁵⁹⁵ *Cfr.* José Domingo Dueñas Lorente, *Ramón J. Sender. Periodismo y compromiso (1924-1939)*, *ob. cit.*, p. 51. Según Mary Luz Vallejo Mejía, Antonio Ballesteros de Martos, redactor del periódico, fue, durante algún tiempo, el director de la sección, aunque no llega a precisar las fechas en las que supuestamente ocupó dicho cargo (*cfr. La crítica literaria como género periodístico*, *ob. cit.*, p. 97).

⁵⁹⁶ Así son catalogados en «Las fundaciones de Nicolás María de Urgoiti: escritos y archivo» (*art. cit.*, p. 438) Julio Álvarez del Vayo, Luis Araquistáin, Ricardo Baeza, Luis Bello, Rufino Blanco Fombona, Julio Camba, Américo Castro, Antonio Espina, Eduardo Gómez de Baquero, Ramón Gómez de la Serna, Francisco Grandmontagne, Luis Hoyos, Salvador de Madariaga y José Ortega y Gasset, entre otros escritores de Madrid. En las denominadas «provincias» contaban con *Gaziel* y María Luz Morales (Barcelona) o Félix Urabayen (Toledo), quien publicó, desde 1925 hasta 1936, sus habituales colaboraciones (*cfr. Los folletones en "El Sol" de Félix Urabayen*. Presentación de Miguel Urabayen. Pamplona, Diputación Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana (Colección Breve Ilustrada, 5), 1983).

regularmente con la publicación de reseñas⁵⁹⁷. También lo hizo en alguna ocasión Fernando Vela, redactor de *El Sol* desde 1920, e incluso Ortega y Gasset, quien participó en las reformas introducidas en el diario a partir del 5 de diciembre de 1926⁵⁹⁸ con la publicación «en la edición dominical de una nueva sección titulada “El libro de la semana” [...]. Fue aquí donde aparecieron casi todas sus críticas de libros, trece de las cuales reunió un año más tarde en volumen aparte»⁵⁹⁹.

Iniciado 1927, *El Sol* decidió imprimir un cambio de rumbo a la sección, con el que los responsables del periódico pretendían aproximarla a la actualidad literaria —de la que ya venían haciéndose eco otras revistas, incluida, claro está, *La Gaceta Literaria*—. Fue entonces cuando Díez-Fernández y Ramón J. Sender, redactores del diario desde hacía algún tiempo⁶⁰⁰, comenzaron su labor como reseñistas de libros, prácticamente al mismo tiempo que lo hacía Salazar Chapela⁶⁰¹. Sus firmas compartieron

⁵⁹⁷ Es el caso de Juan Dantín Cereceda, Ernesto Giménez Caballero o Mateo Mille (*Juan de la Cosa*) (cfr. «Las fundaciones de Nicolás María de Urgoiti: escritos y archivo», *art. cit.*, p. 438).

⁵⁹⁸ En esa fecha, «une nouvelle étape est franchie dans la rénovation du journal. Désormais *El Sol* a de nouveaux collaborateurs et comporte de nouvelles rubriques, telles que "La arquitectura y la vida" des architectes Arniches et Domínguez, "La mujer, el niño y el hogar", de María Luz Morales etc. On y trouve également des articles consacrés à la médecine, au théâtre et au cinéma. La deuxième page étant entièrement réservé à la critique littéraire» (Paul Aubert et Jean-Michel Desvois, «*El Sol*, un gran quotidien atypique (1917-1939)», en *Typologie de la presse hispanique. Actes du colloque Rennes 1984*. Édition préparée par Danièle Bussy Genevois. Rennes, Presses Universitaires du Rennes (Presse et Société. Études sur les mondes hispanophones, 20), 1984, p. 103).

⁵⁹⁹ Vicente Romano García, *José Ortega y Gasset, publicista*, *ob. cit.*, pp. 226-227. La antología citada se tituló *El espíritu de la letra* (Madrid, Revista de Occidente (Biblioteca de la Revista de Occidente), 1927).

⁶⁰⁰ Sender ingresó en *El Sol* en abril de 1924 (cfr. José Domingo Dueñas Lorente, *Ramón J. Sender. Periodismo y compromiso (1924-1939)*, *ob. cit.*, p. 50); José Díez Fernández, colaborador de la revista *Post-Guerra* desde su creación en 1927, fue contratado por el periódico a mediados de 1925 (cfr. José Manuel López de Abiada, *José Díez Fernández: narrador, crítico, periodista y político*. Casagrande, Bellinzona, s.e., 1980, p. 11).

⁶⁰¹ No parece del todo fiable el dato aportado por Luis Fernández Cifuentes, según el cual, a partir de 1925, Giménez Caballero se responsabilizó de la crítica literaria de *El Sol*, del mismo modo que sucedió desde 1927 con José Díez Fernández, Ramón J. Sender,

página a partir de ese momento con las de Rodolfo Llopis, José M. Ruiz Manent, Rodolfo Viñas, Francisco Agustín, R. Fraile, A. Rodríguez de León, J. Artilles Rodríguez y *Gecé*, entre otros. La participación de este último irá disminuyendo paulatinamente por razones obvias: era el director de una publicación de contenidos en buena parte coincidentes con los que pretendía difundir la renovada «Revista de Libros»⁶⁰².

Los cambios operados en esta última etapa resultaron muy satisfactorios. La autoridad que ya ostentaba el periódico en otros ámbitos informativos se fue extendiendo a la esfera bibliográfica, por lo que a partir del 4 de marzo de 1928 se restableció la difusión de «Libros», una sección «que no se publicaba periódicamente desde hacía diez años»⁶⁰³ y que apareció en los números de doce páginas; esto es, los jueves y domingos. En ella se incluyeron «artículos y folletos de los escritores más ilustres»⁶⁰⁴, además de algunas reseñas agrupadas bajo el título «Notas críticas». Los números ordinarios, que contaban con ocho páginas, continuaron incluyendo la ya entonces tradicional «Revistas de Libros», situada siempre en la segunda plana, junto a la sección de «Enseñanza», las «Noticias y sucesos», «Vida artística» y «Vida musical»⁶⁰⁵.

Salazar Chapela y Zugazagoitia. Se equivoca plenamente en el caso del escritor malagueño cuando afirma que «los últimos se caracterizaron por una escasa relación con las vanguardias y por un temprano compromiso político» (*Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, ob. cit., p. 266).

⁶⁰² En su correspondencia con Guillermo de Torre, Giménez Caballero se refirió en numerosas ocasiones a *El Sol*. «Creí que tú habías renunciado», le escribió el 30 de septiembre de 1928. «Tanto más cuanto que Jarnés y Espina y esos amigos-enemigos de que disfrutamos al alimón habíanme asegurado el rumor de que Vela sabía que no podías escribir en *El Sol*. Yo hace cuatro meses que no parezco [sic] por allí» (art. cit.).

⁶⁰³ Luis Fernández Cifuentes, *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, ob. cit., p. 266.

⁶⁰⁴ «*El Sol*, página por página», *El Sol. Diario independiente. Texto de un número de doce páginas (1 de julio de 1928)*, ob. cit., p. 32.

⁶⁰⁵ *Ibidem*, p. 31. Sin duda fue un acierto que los contenidos fijos del periódico, como lo fue la información literaria, aparecieran siempre en una ubicación conocida por los lectores. Esta práctica constituyó una norma que sus responsables explicaron así: «En *El*

Los comentarios de Salazar Chapela vieron la luz inicialmente entre esas heterogéneas informaciones, a veces como reseña única. Pero a partir de la publicación de la página de «Libros», su firma apareció casi siempre los jueves y los domingos. Era, con toda probabilidad, el único colaborador de la sección que se dedicó exclusivamente a esa tarea en *El Sol*, donde publicó, en algo menos de dos años, alrededor de un centenar de notas críticas⁶⁰⁶. Su situación laboral en el periódico, al que se mantuvo vinculado durante muchos años, fue, sin lugar a dudas, especial. No tuvo contrato de redactor y tampoco figuró como colaborador de *El Sol* en los documentos oficiales de la empresa que han sido divulgados⁶⁰⁷, aunque lo fuera a todos los efectos⁶⁰⁸. No parece probable, por tanto, que dirigiera, junto a Díaz Fernández, la nueva página de libros de *El Sol*, tal y como asegura, sin aportar documentación alguna, Fernández Cifuentes⁶⁰⁹. Las continuas quejas que vertió Giménez Caballero en su correspondencia, a las que hemos hecho mención en páginas precedentes, permiten pensar que dicha función la

Sol se distribuye el texto casi automáticamente, de manera que cada sección ocupe siempre el mismo sitio, para la mejor y más cómoda orientación del lector» (*idem*).

⁶⁰⁶ Comparada con la contribución de Sender, de la que poseemos datos exhaustivos, podemos concluir que la participación de Salazar Chapela fue muy similar a la del escritor aragonés por lo que la cantidad de comentarios se refiere. Además, Sender publicaba al mismo tiempo en la sección «Aragón. Notas de la Redacción» (*cfr.* José Domingo Dueñas Lorente, *Ramón J. Sender. Periodismo y compromiso (1924-1939)*, *ob. cit.*, pp. 397-413).

⁶⁰⁷ Su nombre no consta en «Las fundaciones de Nicolás María de Urgoiti: escritos y archivo» (*art. cit.*), donde se incluyen listados de colaboradores del periódico elaborados a lo largo de varios años. Tampoco aparece en la «Lista de los redactores y colaboradores de *El Sol*» que se publicó en *El Sol. Texto de un número de doce páginas (1 de julio de 1928)*, *ob. cit.*, pp. 61-64), aunque el volumen contiene una reseña firmada por él (E. Salazar y Chapela, «Teatro. García Martí, V.: *La tragedia de todos. Alegoría dramática. Tres jornadas*. Mundo Latino, Madrid, 1928, 107 páginas; 2 pesetas», *ibidem*, pp. 146-148).

⁶⁰⁸ Antonio Espina, su amigo y compañero en el periódico —para el que escribió desde 1926 artículos que vieron la luz en primera página, en la sección fija «Especulares»—, lo incluyó en la larga lista de colaboradores asiduos de *El Sol* que publicó en su ensayo *El cuarto poder* (1960) (Madrid, Ediciones Libertarias/Prodhufo (Ensayo, 68), 1993, 2ª ed., p. 251). De esta obra procede el dato que recogen otros estudios, entre ellos el de José Acosta Montoro (*Periodismo y Literatura. Volumen II*. Madrid, Ediciones Guadarrama (Colección Universitaria de Bolsillo Punto Omega, 160), 1973, p. 220).

⁶⁰⁹ *Cfr.* Luis Fernández Cifuentes, *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, *ob. cit.*, p. 267.

desempeñó Fernando Vela, quien fue, con toda probabilidad, uno de los máximos responsables de la selección de los títulos que debían comentarse, así como de la de los autores que se encargaron de preparar las reseñas⁶¹⁰.

«Aunque no de manera estricta, cada reseñista cultivaba un ámbito temático más o menos específico», ha asegurado Dueñas Lorente⁶¹¹, quien también ha afirmado que «frecuentaban la parcela literaria Ballesteros de Martos, Díaz Fernández, Giménez Caballero, Díez-Canedo, Salazar y Chapela, Rodríguez de León, etc., si bien era éste un terreno al que acudían con mayor o menor asiduidad prácticamente todos los que firmaban en esta sección»⁶¹². En opinión del citado ensayista, «en ningún caso se puede decir que los periodistas de *El Sol* manifestaran tendencias estéticas precisas a la hora de seleccionar y de enjuiciar los títulos comentados»⁶¹³. El eclecticismo fue, por tanto, la tónica dominante «tanto en la “Revista de libros” en su

⁶¹⁰ Los criterios que determinaron la elección de los títulos que se reseñaron debieron de ser, lógicamente, muy diversos, y no siempre objetivos. El periódico tuvo que tener en cuenta, entre otros aspectos relevantes, sus propios intereses económicos —relacionados con la inserción de publicidad editorial en sus páginas y con la venta de ejemplares—, los compromisos establecidos con los colaboradores habituales y cualesquiera otras relaciones personales que pudieran favorecer o perjudicar a la empresa. Públicamente, *El Sol* se mostró dispuesto a servir, sin restricciones, al lanzamiento de nuevos títulos, por lo que insertó habitualmente en sus páginas el siguiente texto: «A los editores: En esta página únicamente se reseñan las obras de las cuales los editores nos remitan dos ejemplares. Para que la obra sea mencionada en la sección "Bibliografía" es necesario también el mismo envío» (*El Sol*, Madrid (20 de mayo de 1928), p. 2).

⁶¹¹ José Domingo Dueñas Lorente, *Ramón J. Sender. Periodismo y compromiso (1924-1939)*, *ob. cit.*, p. 93. A título de ejemplo podemos recordar que Juan Dantín Cereceda se ocupó de las obras de Geografía; Mateo Mille (*Juan de la Cosa*), de todo lo relacionado con el «Arte naval», y Félix Herce, de Medicina.

⁶¹² *Idem.* La autoría de algunas reseñas resulta difícilmente identificable porque sus redactores utilizaron iniciales —V.V., S.O., L, entre otras— que no coinciden con los nombres completos que se publicaban habitualmente. Entre ellas se encuentra una enigmática «S» que podría encubrir tanto la identidad de Salazar Chapela como la de otros colaboradores de la sección. Algunos comentarios críticos concluyen con un indescifrable asterisco que debió de servir para que la empresa abonara la retribución correspondiente a su autor, al tiempo que éste renunciaba, por razones que no podemos conocer, a la propiedad intelectual del texto. Dichas prácticas permiten pensar que Salazar Chapela pudo redactar bastantes más colaboraciones de las que firmó y de las que nos ocupamos por tanto en el presente estudio.

⁶¹³ *Ibidem*, p. 108.

conjunto como en la dedicación particular de cada reseñista», una «característica de la época» que compartieron con el periódico otras publicaciones de entonces, entre las que se encontraba *La Gaceta Literaria*⁶¹⁴. «La amplitud de enfoque crítico», ha escrito asimismo Dueñas, «ha de explicarse además por la función prioritariamente informativa que un espacio bibliográfico tiende a desempeñar en un diario»⁶¹⁵. Pero lo cierto es que en *El Sol*, interesado en proceder «como configurador de la actualidad cultural»⁶¹⁶, proliferaron en los años que nos ocupan «las reseñas en las que se consignaba la impronta “romántica” de la obra en cuestión o el talante híbrido del autor entre romanticismo y modernidad, dicotomía que podríamos traducir hoy a la de modernismo y vanguardias [...]. En cualquier caso, la disyuntiva entre viejas y nuevas formas se manifestó en estas páginas asiduamente», concluye Dueñas, quien aporta algunos ejemplos menos relevantes —aunque muy significativos—⁶¹⁷ antes de certificar que «tampoco Sender fue ajeno [...] a semejante disposición» durante 1927, pues posteriormente «se percibirá menos esta concepción de lo nuevo como argumento crítico»⁶¹⁸ que pudo haber sido impulsada por la empresa editora⁶¹⁹, «aunque sí se mantendrá a lo largo de todos los informes, con parecida pujanza, la idea de la emoción o de lo conmovedor como principal elemento de juicio para descalificar o celebrar un libro, y ello normalmente vinculado con el concepto de lo “auténtico”, es decir, de lo percibido como sincero, en lo cual Sender seguía, pues, instalado en la secuela del vitalismo

⁶¹⁴ *Ibidem*, p. 109.

⁶¹⁵ *Idem*.

⁶¹⁶ *Idem*.

⁶¹⁷ *Cfr. ibidem*, p. 115.

⁶¹⁸ *Ibidem*, p. 118.

⁶¹⁹ «Este anhelo de acompasar la literatura a las nuevas exigencias de la historia nos induce además a constatar la defensa de "lo nuevo" como estrategia de mercado en el proceso de búsqueda de un público» (*ibidem*, p. 117).

de entresiglos»⁶²⁰. Salazar Chapela se mostró, curiosamente, como el reseñista «más atento [...] a la nueva literatura»⁶²¹. Tal vez fue llamado a *El Sol* para cumplir con esa misión. De ser así, el escritor habría aceptado un compromiso que contravenía sus propios principios, por lo que se vio obligado a justificarse en más de una ocasión. También incurrirá en evidentes contradicciones –las que le plantearon las convicciones estéticas, manifestadas públicamente con anterioridad, que entraban en conflicto con las tendencias del momento–, una situación incómoda para él pero poco relevante entonces, pues las contradicciones en materia artística estuvieron en aquellos años, tanto en el caso de los jóvenes escritores como por lo que se refiere a Ortega y Gasset –su maestro–, a la orden del día. Sea como fuere, lo cierto es que, coincidiendo con sus inicios como reseñista en *El Sol*, el escritor adaptó su discurso estético a la visión del arte y de la vida que promulgaba la modernidad. Tal vez pensó, como lo hizo Guillermo de Torre, «que la única posibilidad de éxito ante la literatura novísima es situarse “en un plano de tangencialidad anímica simpatizante”»⁶²². Se trataba, simplemente, de adecuar su visión del arte y de la vida a los nuevos tiempos, cosa que no habría de resultarle difícil, al menos por un tiempo, mientras pudiera compartir con sus compañeros de letras la jovialidad y el *juvenilismo* que propiciaron, a partes iguales, los «felices veinte» y sus inicios en el mundo de la literatura, de la nueva literatura.

2.5.1.1. Vitalismo y arte nuevo

En marzo de 1927, cuando Salazar Chapela publicó su primera reseña en el rotativo madrileño –un comentario sobre *El torero Caracho*, de Ramón

⁶²⁰ *Ibidem*, p. 118.

⁶²¹ *Ibidem*, p. 109.

⁶²² Andrés Soria Olmedo, *Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930)*, ob. cit., p. 27.

Gómez de la Serna—, el denominado «arte nuevo» ya había exhibido ante la población española algunas de sus más emblemáticas manifestaciones. La moderna arquitectura, «cuyo arranque fue más tardío» que el de otras formas artísticas⁶²³ —aunque todas ellas presenten rasgos estéticos comunes⁶²⁴—, «empezaba a ponerse de moda entre el gran público, como lo demuestran las crónicas en *El Sol* (a partir de 1925) tituladas “La casa propia”, con planos detallados y firmadas por los arquitectos C. Arniches y R. Bergamín»⁶²⁵, y la construcción, desde 1927, de «las primeras obras de carácter depurado funcional»⁶²⁶. La arquitectura, «con el cine, es el arte de las multitudes», afirmará Francisco Ayala en el número monográfico de *La Gaceta Literaria* que, preparado por Fernando García Mercadal, vio la luz el 15 de abril de 1928⁶²⁷. Pensando que podía haber llegado el momento de «acercar el arte a

⁶²³ John Crispin, *La estética de las generaciones de 1925*, ob. cit., p. 82.

⁶²⁴ «El vanguardismo agudizó [...] la idea de solidaridad —y aun de identidad— de las diferentes formas artísticas, que era el correlato del despegue común de todas ellas con respecto a la interpretación naturalista de la realidad. A esa idea del arte como creación *ex nihilo* y pluralizada en pintura-escultura, poesía-música, etcétera, contribuyó el ensanchamiento del campo de las actividades artísticas» (José-Carlos Mainer, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, ob. cit., p. 186). John Crispin va más allá al afirmar «que existe una estética común entre las artes de aquella época y las esperadas variantes que imponían formas diversas de la creación artística» (John Crispin, *La estética de las generaciones de 1925*, ob. cit., p. 81).

⁶²⁵ *Ibidem*, p. 185. «En 1928 —el año que Gropius levantaba el edificio de la Bauhaus en Dessau— por mediación de Bernardo Giner», José Moreno Villa «pasa a dirigir la revista *Arquitectura*, órgano oficial del Colegio de Arquitectos de Madrid, donde se publicaron, por primera vez en nuestro país, artículos en defensa del racionalismo arquitectónico, algunos de ellos firmados de su mano, permaneciendo al frente de la revista hasta 1933» (Eugenio Carmona Mato, *José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*. Málaga, Universidad de Málaga y Colegio de Arquitectos de Málaga (Arte y arquitectura), 1985, p. 17).

⁶²⁶ John Crispin, *La estética de las generaciones de 1925*, ob. cit., p. 186. No hay que olvidar que «cet art moderne, qui s'affirme en Allemagne depuis 1919, puis dans toute l'Europe, ne sera vraiment admis en Espagne que sous la République» (Brigitte Magnien, «L'architecture: du monumentalisme au fonctionnalisme», en *Temps de crise et "années folles". Les années 20 en Espagne*, ob. cit., p. 116).

⁶²⁷ Citado por John Crispin en *La estética de las generaciones de 1925*, ob. cit., p. 188. La mencionada entrega incluyó una «Encuesta sobre la nueva arquitectura» realizada a escritores, arquitectos y damas. Las respuestas de Antonio Marichalar y Benjamín Jarnés han sido reproducidas por Carmen Bassolas en *La ideología de los escritores. Literatura y política en La Gaceta Literaria (1927-1932)* (ob. cit., pp. 373-375).

la praxis vital» –finalidad que persiguen siempre con sus protestas los movimientos de vanguardia⁶²⁸–, y conscientes de la dificultad que esta iniciativa iba a entrañar en el caso de la literatura –casi siempre minoritaria, y mucho más cuando discurre por caminos poco trillados–, los responsables de *El Sol* quisieron promocionar, tan ampliamente como sólo puede hacerse desde las páginas de un periódico, las nuevas tendencias⁶²⁹.

Para integrarlas en la cotidianeidad ciudadana, del mismo modo que ya estaba sucediendo con las disciplinas anteriormente citadas, Salazar Chapela fijó su mirada «en las rubias playas del nuevo arte»⁶³⁰ –exclamar «”¡el mar, el mar!” [...] era como gritar “¡la vanguardia, la vanguardia!”»⁶³¹–, y se aprestó, desde el primer momento, a proclamar la existencia de «una nueva literatura –sana, fuerte [...]– [que] rompe ambiciosa el canon consuetudinario»⁶³², pues es «libre apetencia de renovación»⁶³³. Desde la «Revista de Libros» pregonó asimismo algunas de las principales características de la escritura moderna, las mismas que distinguían el tiempo presente: «claridad, sinceridad y desnudez»⁶³⁴; aunque una «jovialidad sana –

⁶²⁸ Cfr. Andrés Soria Olmedo, *Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930)*, ob. cit., p. 12.

⁶²⁹ «L'évolution de la presse entre 1917 et 1930 est donc complexe. Une grande tendance paraît s'en dégager. Sans cesser d'être l'un des lieux privilégiés du débat politique, lorsque ce dernier est possible, elle devient de plus en plus celui où se forment les goûts et les modes, celui qui fait évoluer les mentalités et les mœurs, conservant ainsi sa position d'instrument majeur du contrôle social» (Paul Aubert et Jean Michel Desvois, «Livres et médias», en Carlos Serrano y Serge Salaün (eds.), *Temps de crise et «années folles». Les années 20 en Espagne*, ob. cit., p. 58).

⁶³⁰ E. Salazar y Chapela, «Angel Miguel Queremel, *Trayectoria*», *El Sol*, Madrid (31 de agosto de 1927), p. 2.

⁶³¹ Rafael Osuna, *Las revistas del 27*, ob. cit., p. 103. Salazar Chapela alude a ese mismo ambiente cuando, tras señalar la existencia de numerosos ripios en el poemario que estaba comentando, afirmó: «El relleno, para el "tutancamen" [sic]. Pero no para la juventud, que puede exhibirse en la playa goteando flamante agua de mar, alegre y desnuda» («M. A. Cerón, *Glosario agreste* (poemas)», *El Sol*, Madrid (31 de agosto de 1927), p. 2).

⁶³² E. Salazar y Chapela, «Santa Marina, Luis, *Tetramorfo[s]*», art. cit.

⁶³³ *Idem*.

⁶³⁴ E. Salazar y Chapela, «M. A. Cerón, *Glosario agreste* (poemas)», art. cit.

y «fuerte»⁶³⁵—, de naturaleza recién nacida», era, en su opinión, «el distintivo más valiente y simpático de la nueva literatura»⁶³⁶.

En su defensa del arte nuevo, Salazar Chapela se mostró tan eufórico como sólo lo habían podido ver los lectores en su participación en ciertos actos promovidos por *La Gaceta Literaria*⁶³⁷, donde publicó reseñas bastante más moderadas que las que acogieron, en esta primera etapa, las páginas de *El Sol*. Su decidida toma de partido en favor de la nueva literatura le llevó a emplear, incluso, el tono dogmático que se considera inherente a todo movimiento de vanguardia⁶³⁸, aunque fuera tan ajeno al carácter de Salazar Chapela. En aquel momento, arrastrado por «"la pasión fervorosa del presente"»⁶³⁹, reconoció que «el entusiasmo y la fe fueron siempre dogmáticos», según podemos leer en la reseña que escribió a propósito de la aparición de *Ejercicios*, de Benjamín Jarnés⁶⁴⁰, a quien animó a continuar en la línea emprendida en ese volumen, donde, a través del «aforismo escueto», el autor se había permitido «la delicia de manifestar su doctrina». En esa misma nota podemos leer también esta encendida soflama:

Y tratando del arte nuevo —como quien dice de la defensa personal—, es legítimo hablar así. ¡Duro y a la cabeza, Jarnés!. Porque hay por esos mundos —todavía— algunos jóvenes «putrefactos».

⁶³⁵ *Idem*.

⁶³⁶ E. Salazar y Chapela, «Eugenio Zamiatin, *El farol*», *El Sol*, Madrid (26 de abril de 1927), p. 2.

⁶³⁷ Véase 2.4.1.3. *Actividades de agitación y propaganda*.

⁶³⁸ «La vanguardia, negadora de la historia, rechaza toda crítica hecha desde "fuera". Por eso el tono de manifiestos y proclamas suele ser dogmático, terminante. Más que como teorías se presentan como armas de combate destinadas a suscitar actos antes que reflexiones» (Andrés Soria Olmedo, *Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930, ob. cit.*, p. 26).

⁶³⁹ E. Salazar y Chapela, «Ramón de Basterra: *Virulo. Mediodía*», *El Sol*, Madrid (16 de octubre de 1927), p. 2.

⁶⁴⁰ Esteban Salazar y Chapela, «Benjamín Jarnés. *Ejercicios*», *El Sol*, Madrid (3 de agosto de 1927), p. 2.

Salazar Chapela condenaba de este modo todo lo culturalmente atrasado y burgués con el neologismo que, como es sabido, impuso en los ambientes artísticos y literarios madrileños el grupo de residentes que lideraban Lorca y Dalí⁶⁴¹. Con su actitud, se sumaba al gregarismo propio de los movimientos de vanguardia contemporáneos, aunque dicho comportamiento fuera intrínsecamente antinatural en un ferviente defensor de la individualidad del artista como lo era, según declaró en numerosas ocasiones, el escritor. Por ello, entre otras razones, admiraba a Ramón Gómez de la Serna, quien se jactaba, aunque no fuera del todo cierto, de formar parte de una generación unipersonal. Para Salazar Chapela, «cada artista es una isla o un espíritu aislado, aislado, un alma rodeada de luz propia por todas partes, menos por una, perceptible a distancia, que le une a su generación»⁶⁴².

En esta última afirmación descubrimos la influencia que pudo operar en Salazar Chapela *El tema de nuestro tiempo* (1923)⁶⁴³, libro al que el joven

⁶⁴¹ «El putrefacto, como no es difícil deducir de su nombre, resumía todo lo caduco, todo lo muerto y anacrónico que representan muchos seres y cosas», recordó Rafael Alberti. «Dalí cazaba putrefactos al vuelo, dibujándolos de diferentes maneras [...]. El término llegó a aplicarse a todo: a la literatura, a la pintura, a la moda, a las casas, a los objetos más variados, a cuanto olía a podrido, a cuanto molestaba e impedía el claro avance de nuestra época» (*La arboleda perdida. Libros I y II de memorias, ob. cit.*, pp. 172-173). Durante 1925 y 1926, Lorca y Dalí proyectaron la publicación de un libro con los dibujos del pintor catalán y prólogo o ensayo preliminar del poeta que no llegó a ver la luz (*cf.* Rafael Santos Torroella, «Los Putrefactos» de Dalí y Lorca. *Historia y antología de un libro que no pudo ser*. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1995, y *Los Putrefactos, por Salvador Dalí y Federico García Lorca. Dibujos y documentos*. Catálogo de la exposición celebrada en Barcelona y Madrid durante 1998. Madrid-Barcelona, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes-Fundació Caixa de Catalunya, 1998).

⁶⁴² E. Salazar y Chapela, «Jean Royere: *Baudelaire, Mystique de l'Amour*», *art. cit.* Ortega y Gasset había utilizado la misma metáfora, a la que volverá Salazar Chapela en otras ocasiones, en la primera entrega de *El Espectador*, donde podemos leer. «Una isla desierta en torno de un Robinsón. El individuo señero: Yo» (*El Espectador. Tomo I, ob. cit.*, p. 174).

⁶⁴³ El volumen contiene la redacción ampliada de la lección universitaria con la que Ortega inauguró su curso en el año académico 1921-1922. Para redactarla utilizó, según aseguró el autor, «los apuntes minuciosos y correctísimos que tomó en el aula uno de mis oyentes, mi querido amigo don Fernando Vela» («Advertencia al lector», *El tema de*

escritor no se refirió nunca explícitamente –que sepamos–, a pesar de que realizó bastantes comentarios sobre la obra y sobre las ideas de Ortega y Gasset en sus colaboraciones para *El Sol*. Su propia lectura y la constatación de la repercusión que empezaba a tener su contenido entre los artistas del momento le ayudaron, tal vez, a sentirse parte integrante de la «escasa minoría de corazones de vanguardia, de almas alerta que vislumbran a lo lejos zonas de piel aún intacta»⁶⁴⁴, a la que se refirió Ortega cuando definió a ese sector de la «colectividad intelectual» que posee «sensibilidad vital»; esto es, que asume, como generación, el «compromiso dinámico entre masa e individuo»⁶⁴⁵; que «siente la existencia de una manera determinada»⁶⁴⁶ –diferente de la generación anterior–; que tiene «su vocación propia, su histórica misión»⁶⁴⁷. Salazar Chapela comprendió entonces que «en un joven, ir a contrapelo, no vivir su época, es estulticia», mientras que «vivir el momento, aprovechar su venero fecundo y producirse de acuerdo con él, señorilmente, es talento»⁶⁴⁸.

Si, en el momento de su aparición, *Meditaciones del Quijote* había logrado cautivarle, entre otras razones, por contraponer su «sentido deportivo y festival de la existencia» –tan próximo a las propuestas de Nietzsche, cuyo ideario dejó una huella indeleble en Salazar Chapela– a la visión trágica de la vida de Unamuno⁶⁴⁹, una década después, el joven escritor intuyó la importancia que podía tener *El tema de nuestro tiempo*, «el libro más

nuestro tiempo. Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial (Obras de José Ortega y Gasset, 16), 1987, p. 73).

⁶⁴⁴ José Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, ob. cit., p. 76.

⁶⁴⁵ *Ibidem*, p. 78.

⁶⁴⁶ *Ibidem*, p. 79.

⁶⁴⁷ *Ibidem*, p. 82.

⁶⁴⁸ E. Salazar y Chapela, «Serafin Delmar: Radiogramas del Pacífico», *El Sol*, Madrid (23 de julio de 1927), p. 2.

⁶⁴⁹ Cfr. Pedro Cerezo Galán, *La voluntad de aventura. Aproximamiento [sic] crítico al pensamiento de Ortega y Gasset*. Barcelona, Editorial Ariel (Ariel Filosofía), 1984, p. 134.

nietzscheísta de Ortega»⁶⁵⁰, para sí mismo y para su circunstancia —e incluso para la salvación de ambas, liberación a la que, como es sabido, se había referido el filósofo⁶⁵¹—.

El vitalismo defendido por el autor de *Así habló Zaratustra* —cuyas ideas habían alimentado «el suelo sobre el que van a germinar las primeras tendencias de vanguardia»⁶⁵² (Ramón Gómez de la Serna sintió un «fervor notable» por el filósofo alemán⁶⁵³)—, y el raciovitalismo que propugnó Ortega desde la divulgación de *El tema de nuestro tiempo* ayudaron a Salazar Chapela a sumarse, de la forma en que lo hizo desde la tribuna de *El Sol*, a la vanguardia, a la modernidad a la que España se iba a incorporar definitivamente, y en todos los niveles, durante los años veinte⁶⁵⁴. En la exposición de su pensamiento, el filósofo afirmó que «nuestras actividades necesitan [...] ser regidas por una doble serie de imperativos»: el cultural —«verdad, bondad, belleza»— y el vital —«sinceridad, impetuosidad, deleite»⁶⁵⁵—. Pero «en las épocas de reforma, como la nuestra, es preciso desconfiar de la cultura ya hecha y fomentar la cultura emergente, o, lo que es lo mismo, quedan en suspenso los imperativos culturales y cobran

⁶⁵⁰ Gonzalo Sobejano, *Nietzsche en España*, ob. cit., p. 535.

⁶⁵¹ Cfr. José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, ob. cit., p. 25.

⁶⁵² Andrés Soria Olmedo, *Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930)*, ob. cit., p. 21. «Prepararon las bases culturales de Ortega y las vanguardias», según Luis de Llera, «el vitalismo biológico y festival de Nietzsche, el impulso o élan vital de Bergson, el dato desnudo de Hurssell [sic], el valor concedido a la vida por Dilthey, el nuevo mundo de los valores de Max Scheler, el existencialismo que se empezaba a respirar en el ambiente europeo, etc.» («J. Ortega y Gasset y las vanguardias», art. cit., pp. 84-85).

⁶⁵³ Gonzalo Sobejano, *Nietzsche en España*, ob. cit., p. 505.

⁶⁵⁴ Cfr. Miguel Ángel García, *El veintisiete en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*, ob. cit., p. 186. «Dans les années 20, l'Espagne donne l'image d'une société qui, comme ses voisins, cherche à se libérer de ses démons séculaires "costumbristas", "castizos" ou "indigénistes" qui la tirent vers le passé et vers l'obscurité, une société, donc, qui se débride préoccupée de systématisation, un peu "fofolle", encore une fois, d'où cette sensation d'une société qui balance entre tendances contraires et en proie à des conflits non résolus» (Carlos Serrano y Serge Salaiün, «Épilogue», *Temps de crise et «années folles». Les années 20 en Espagne*, ob. cit., p. 271).

⁶⁵⁵ José Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, ob. cit., p. 109.

inminencia los vitales. Contra cultura, lealtad, espontaneidad, vitalidad»⁶⁵⁶. No puede resultarnos extraño, por tanto, que Salazar Chapela –cada vez más moderno y, desde luego, «muy siglo XX» en sus comentarios⁶⁵⁷–, sostuviera que «nuestra época no es continuadora de la precedente, sino divergente en la locura –“nunca bien alabada”– de un viraje carrerista atrevido»⁶⁵⁸.

El filósofo –para el que «la vida inculta es barbarie» y «la cultura desvitalizada es bizantinismo»⁶⁵⁹– intentó en el citado ensayo hallar una respuesta al problema –sin duda de gran interés para Salazar Chapela– de las relaciones entre la literatura y la vida –un conflicto que «se plantea con seriedad en los años veinte, desde distintos puntos de vista»⁶⁶⁰–, y lo abordó a través de su idea de la «razón vital», base de la filosofía orteguiana a partir de entonces. «El tema de nuestro tiempo», aseguró el autor –próximo al método fenomenológico, una de las corrientes filosóficas más influyentes durante los años veinte–, «consiste en someter la razón a la vitalidad, localizarla dentro de lo biológico, supeditarla a lo espontáneo»⁶⁶¹.

El «sentido deportivo y festival de la vida», muy próximo al ideal de «vida ascendente» de Nietzsche, resta gravedad a la existencia. También se despoja de ella la cultura, como había quedado demostrado en Europa y en América, donde el arte joven «ha sido desalojado de la zona “seria” de la vida, ha dejado de ser un centro de gravitación vital»⁶⁶². Según el pronóstico realizado por Ortega, al tomar el arte «como un entretenimiento, un juego,

⁶⁵⁶ *Ibidem*, p. 111.

⁶⁵⁷ La conocida expresión había sido utilizada por Ortega y Gasset en el primer volumen de *El Espectador* (*ob. cit.*, p. 29).

⁶⁵⁸ E. Salazar y Chapela, «Jean Royere: *Baudelaire, Mystique de l'amour*», *art. cit.*

⁶⁵⁹ José Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, *ob. cit.*, p. 107. «La cultura no puede ser regida exclusivamente por sus leyes objetivas o transvitales, sino que, a la vez, está sometida a las leyes de la vida» (*ibidem*, p. 106).

⁶⁶⁰ Antonio Jiménez Millán, «De la vanguardia al nuevo romanticismo: la crisis de una ideología literaria», *art. cit.*, p. 256.

⁶⁶¹ José Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, *ob. cit.*, p. 117.

⁶⁶² *Ibidem*, p. 140.

una diversión, la obra artística cobrará toda su encantadora reverberación»⁶⁶³. Se trata, en palabras de Luis de Llera,

[d]el método de la vuelta al revés. De este modo la mostrenca realidad ha perdido su autenticidad. Es ahora cuando podemos aplicar el juego a un mundo que [...] se adapta mejor a la mente, a la ficción querida por el hombre, a la victoria del esteta contra las circunstancias, ya que, cambiándolas, las ha truncado en objeto de la mente, en objeto que, si adecuado, puede ser manipulado; es decir, la realidad pierde gracias al método de la vuelta al revés y a la valorización de la intrascendencia del arte en categoría fundante de la estética y de la ética, su peso, su seriedad, su tragicidad. La vida de este modo, en base a la crítica de la razón lúdica, gana en jovialidad, se desprende del peso de la angustiosa realidad⁶⁶⁴.

En consecuencia, el texto literario se incorpora al «polifacetismo de la vida moderna en sus manifestaciones más sorprendentes, inventivas y tecnológicas»⁶⁶⁵, y «el espíritu burlesco» adquiere «un carácter compañerístico, expresión de una actitud juvenil y juguetona manifestada por todo un grupo de escritores e intelectuales»⁶⁶⁶, no siempre bien vistos por los consagrados⁶⁶⁷. Ortega consigue en España,

como otros pensadores en los restantes países europeos, transformar el juego y el deporte, de simples complementos vitales con función de entretenimiento para clases privilegiadas, en una verdadera filosofía donde el sentido deportivo de la vida y el valor lúdico como actitud permanente conforman ya una teoría y una praxis de neoestoicismo que no cierra tampoco las puertas a la creencia en el más allá. Se trata de una actitud de ironía y de toreo ante cosas y situaciones que actúa como filtro de la realidad, a través de la cual se obtiene una dulcificación

⁶⁶³ *Idem*.

⁶⁶⁴ Luis de Llera, «Ortega, ¿filósofo *mondain* o metafísico de lo lúdico», *art. cit.*, p. 62.

⁶⁶⁵ Rafael Osuna, *Las revistas del 27*, *ob. cit.*, p. 53.

⁶⁶⁶ Gabriele Morelli, «La *jinojopa* de Gerardo Diego», en *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, *ob. cit.*, p. 210.

⁶⁶⁷ «El estilo y las prácticas deportivas de los jóvenes repugnaban a los mayores, que se negaron a considerarlos verdaderos intelectuales» (Luis Fernández Cifuentes, *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, *ob. cit.*, p. 255).

de la misma que mejora la cualidad de vida en cuanto evita o aminora el sentido trágico y/o melodramático de la existencia⁶⁶⁸.

La vanguardia se institucionaliza, es «reconocida por el establecimiento académico, codificada y comercializada, expuesta en los mismos museos que pretendía derribar»; se «integra al [*sic*] discurso de poder de las instituciones dominantes»⁶⁶⁹. El país se suma así a «la jaculatoria risueña del arte nuevo europeo»⁶⁷⁰. Lo vanguardista, como

«lo cursi», «lo kitsch», «lo naïf» empezaron a ser categorías de valoración que denotaban tanto la fragilidad de la moda como la impregnación de la vida por la voluntad artística o el simple deseo de considerar arte cualquier actividad lúdica más o menos personal: en todo caso, señalaron una trivialización y una apertura sociológica de un concepto hasta entonces bastante esotérico⁶⁷¹.

Pero valorar lo nuevo única y exclusivamente por serlo entrañaba un riesgo que Salazar Chapela no deseaba correr. «El hombre creador vivió siempre su tiempo, incluso en su tiempo, sumerso en su época, en la moda, pero no esclavo de ésta», afirmó en julio de 1927⁶⁷², porque, en su opinión, «perseguir la moda, vivir exclusivamente de ella, sometido a ella, es servidumbre»⁶⁷³. Sustraerse a esa cautividad a la que, como tantos otros jóvenes escritores del momento, estaba expuesto le resultó realmente difícil. «No nos dejamos sobornar nunca, aunque lo parezca, por los accidentes efectistas, de gran atuendo, que obligan momentáneamente a conceder a un

⁶⁶⁸ Luis de Llera, «Ortega, ¿filósofo *mondain* o metafísico de lo lúdico?», *art. cit.*, p. 54.

⁶⁶⁹ Anthony L. Geist, «El 27 y la vanguardia: una aproximación ideológica», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 514-515 (abril-mayo de 1993), pp. 55-56.

⁶⁷⁰ E. Salazar y Chapela, «Pablo Rojas Paz: *Arlequín*», *El Sol*, Madrid (29 de marzo de 1928), p. 2.

⁶⁷¹ José-Carlos Mainer, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, *ob. cit.*, p. 186.

⁶⁷² E. Salazar y Chapela, «Serafín Delmar: *Radiogramas del Pacífico*», *art. cit.*

⁶⁷³ *Idem.*

libro modernidad y juventud», advirtió cuando estaba a punto de cumplir un año como colaborador de *El Sol*⁶⁷⁴. Esta justificación, de la que tal vez se hallaba más necesitado él mismo que sus propios lectores, no vino sino a reafirmar lo que resultaba evidente: que Salazar Chapela abordaba la gran mayoría de sus comentarios críticos, incluso antes de haber leído la obra, partiendo de un criterio que estaba a la orden del día: la disyuntiva entre lo viejo y lo nuevo. Es lo que sucede con *Ahora*, poemario de Ernestina de Champourcín del que se ocupó en una reseña encabezada por esta reveladora reflexión: «Por el título cualquiera pensaría en un canto al presente, en un nuevo pasmo ante la vida maquinista, en una oda moderna, vibrante, tremante al *mundonovismo*»⁶⁷⁵. Pero no era así, lo cual no impidió que el crítico señalara, una vez analizados los versos, el valor de la obra. Salazar Chapela parece sentirse obligado a dar explicaciones sobre sus juicios críticos cuando éstos se apartan de lo que se espera de él o de lo que exige la modernidad que representa. «No dejo de ver lo poco, lo poquísimo que producciones de este orden», escribe en la nota crítica que le dicta la obra de Serafín Delmar *Radiogramas del Pacífico*, «tan circunstanciales, germinadas al socaire de pasiones distanciadas del arte, tienen que ver con la moderna estética». Y a continuación, añade: «Pero no puedo reprimir un gesto de honda y alegre simpatía para sentimiento tan bueno, tan legítimo, como es aquél, y cuyo resultado, cuando se canaliza en prosa o verso, es siempre una amable mixtura de humanidad y arte»⁶⁷⁶. No admite, confiesa en otra

⁶⁷⁴ E. Salazar y Chapela, «Carlos Alberto González, *El poema de los cinco sentidos*», *El Sol*, Madrid (17 de febrero de 1928), p. 2. El joven escritor era consciente de que debía ejercer la crítica literaria con libertad, pues «quien cree tener que reaccionar con un compromiso férreamente partidista, ya sea como "izquierdista", como "vanguardista" o bien como cristiano-social, neutraliza su propio juicio en la misma medida en que lo convierte en mera función de su compromiso» (Joachim Kaiser, «La crítica como impulso espontáneo», en *Crítica de la crítica. Crítica/de quién/para quién/cómo*. Editado por Peter Hamm. Barcelona, Barral Editores (Libros de enlace), 1971, p. 21).

⁶⁷⁵ E. Salazar y Chapela, «De Champourcín, Ernestina: *Ahora*», *El Sol*, Madrid (29 de julio de 1928), p. 2.

⁶⁷⁶ E. Salazar y Chapela, «Serafín Delmar: *Radiogramas del Pacífico*», *art. cit.*

ocasión, que para ensalzar a Pirandello –muy valorado por Ortega y Gasset⁶⁷⁷– haya que convertir en víctima a Bernard Shaw⁶⁷⁸.

La estética «actual», excesivamente «rigurosa y angosta»⁶⁷⁹ determina, por tanto, los comentarios sobre obras de reciente creación que realiza el crítico. Constituye, además, un grave inconveniente a la hora de pronunciarse acerca del pretérito, al que tanto Ortega y Gasset como sus jóvenes seguidores, miraban con reconocida hostilidad, particularmente si se trataba del siglo XIX⁶⁸⁰. Salazar Chapela no celebra el «desgarrón total con el pasado» que ha traído consigo el arte nuevo ni siente la «obsesión por hacer *tabula rasa*»⁶⁸¹ que parecen experimentar muchos de sus coetáneos. En este sentido, sus reseñas son, una vez más, una muestra de la destreza de la que tuvo que dotarse para conciliar la postura de moda con su propio punto de vista. No le seduce «nunca por entero aquel añejo panorama», confiesa al referirse al XIX, pues «siempre que nos asomamos al siglo pasado hallamos en éste un

⁶⁷⁷ «No obstante las tosquedades y la basteza continua de su materia», escribe en *La deshumanización del arte*, «ha sido la obra de Pirandello *Seis personajes en busca de autor* tal vez la única en este último tiempo que provoca la meditación del aficionado a estética del drama. Es ella un claro ejemplo de esa inversión del tema artístico que procuro describir» (*ob. cit.*, p. 41). «A principios de los años veinte, Pirandello, una de las figuras más representativas de lo que por entonces se denominaba en sentido general teatro de vanguardia, alcanzó en España una popularidad que traspasó los límites de los ambientes directamente interesados en la renovación teatral» (Agustín Muñoz-Alonso López, «Introducción crítica», *Teatro español de vanguardia*. Edición de Agustín Muñoz-Alonso López. Madrid, Editorial Castalia (Clásicos Castalia, 274), 2003, p. 35).

⁶⁷⁸ «Yo, ni entro ni salgo», advierte Salazar Chapela. «Pero si me cuesta trabajo ver en Pirandello una pirámide, una gran pirámide con cuerda para tres mil años, más trabajo me cuesta ver convertido a Bernard Shaw [...] en centauro de beduino y camello» (E. Salazar y Chapela, «Romero M., Guglielmini: *El teatro del disconformismo*», *El Sol*, Madrid (10 de mayo de 1928), p. 2).

⁶⁷⁹ E. Salazar y Chapela, «Federico García Lorca. *Canciones*», *El Sol*, Madrid (20 de julio de 1927), p. 2.

⁶⁸⁰ El siglo XIX, «en el que se ha perdido el individuo en lo social», es una de las «bestias negras» de Ortega (José Luis Molinuevo, *El idealismo de Ortega*, *ob. cit.*, p. 28).

⁶⁸¹ José-Carlos Mainer, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, *ob. cit.*, p. 207.

trajín de vida casera, pobre y alicorta»⁶⁸². Pero «hay que medir el siglo XIX de punta a punta. Recusarlo es ingratitud», asegura. «Hay que acercarse a este siglo seleccionando exigentes, excluyendo sin sentimentalismos y señalando luego con lápiz rojo los parajes extraordinarios en que florecen espontáneamente, libres y originales, las ideas sin anécdotas y los sentimientos sin clisés ni rutinas». Nada más llegar a *El Sol*, el crítico mostraba, como ya lo había hecho desde las páginas de *Revista de Occidente*, su admiración por Larra, al que también ensalzó Ortega en su día⁶⁸³. Era, a su entender, «única mansión de corte cosmopolita y universal en el siglo XIX»⁶⁸⁴. Unos meses después, su opinión se había flexibilizado. «Lo romántico por lo romántico es una ingenuidad. Ya lo sabemos», aseguró⁶⁸⁵. «Pero lo clásico *a fortiori*, lo clásico consciente, lo clásico procurado, es estupidez. Cuando no, cartón-piedra. O pedantería...». No podía estar de acuerdo, por ello, con Jean Cocteau, según el cual, «"el público no adopta el ayer más que como un arma para herir con seguridad el ahora"». Salazar Chapela creía, como ya había manifestado en otras circunstancias, que era preferible el equilibrio, a pesar de la vehemencia con la que se manifestó algunas veces⁶⁸⁶. «Tomemos una postura más sensata. Seamos comprensivos», recomendó a sus lectores, y, por qué no también, a sus compañeros de letras: «Adoptemos el ahora, elogiemos cuanto hay en ello de bueno para elogiar asimismo –sin adoptarlo– su germen, su ayer».

⁶⁸² E. Salazar y Chapela, «"León Roch", *La villa y corte de Madrid en 1850*», *art. cit.* «Desde 1927 la vida española de hace setenta y siete años», que es la que relata el autor de la obra objeto de reseña, «no es una película de hechos y costumbres remotísimos. Es una película de hechos y costumbres próximos, pero pasados de moda, viejos, antipáticos» (*idem*).

⁶⁸³ *Cfr.* José Ortega y Gasset, *El Espectador. Tomo II, ob. cit.*, pp. 149-155.

⁶⁸⁴ E. Salazar y Chapela, «"León Roch", *La villa y corte de Madrid en 1850*», *art. cit.*

⁶⁸⁵ E. Salazar y Chapela, «Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*», *El Sol*, Madrid (26 de octubre de 1927), p. 2.

⁶⁸⁶ En «los felices veinte», escribe Brigitte Magnien, «l'exaltation de la modernité s'accompagne d'une critique agressive et impitoyable contre tout ce qui a un rapport, même

2.5.1.2. En defensa de la modernidad

La llegada de Salazar Chapela a *El Sol* hubo de coincidir con una concienzuda relectura de *La deshumanización del arte* –ensayo al que, como ya ha sido señalado, no le había prestado excesiva atención al iniciarse en las tareas críticas–, pues su contenido está muy presente en la elaboración de las reseñas que el joven escritor publicó en ese periódico entre 1927 y 1928⁶⁸⁷. Salazar Chapela tal vez volvió los ojos hacia los postulados de la deshumanización –que son los que aplica «la mayoría de los comentaristas del arte nuevo»⁶⁸⁸– al comprobar que las ideas estéticas de críticos como Antonio Marichalar o Fernando Vela –en cuyo artículo «El arte al cubo», publicado en 1927 por la *Revista de Occidente*, se observa la poderosa impronta de los planteamientos orteguianos⁶⁸⁹– habían visto la luz gracias al

lointain, avec la tradition» («Crise du roman», en Carlos Serrano y Serge Salauin (eds.), *Temps de crise et «années folles». Les années 20 en Espagne, ob. cit.*, p. 228).

⁶⁸⁷ En ese tiempo, el crítico sólo aludió expresamente al ensayo de Ortega y Gasset cuando comentó un libro de Jaime Torres Bodet, con quien Benjamín Jarnés había polemizado a propósito de *La deshumanización del arte* en 1925 (véase 2.1. *El Estudiante, segunda etapa*). «¿Qué agregan a *La deshumanización del arte*», se preguntaba Salazar Chapela, «las cuatro páginas de *Contemporáneos*? Absolutamente nada. Y en un poeta como Torres Bodet, tan fino, de tan sutil imaginación, no decepciona tanto su insuficiencia para abarcar el libro de Ortega, para comprenderlo, como su –inexplicable– pobreza al pretender recoger en unas líneas la silueta espiritual –tan espiritual de Juan Ramón Jiménez» (E. S. y Ch., «Torres Bodet, Jaime, *Contemporáneos. Notas de crítica*», *El Sol*, Madrid (18 de marzo de 1928), p. 2). Salazar Chapela no fue, por tanto, un adelantado en la defensa de las ideas que Ortega plantea en *La deshumanización del arte*. Su llegada a *Revista de Occidente*, donde las teorías del filósofo «se reflejaban fielmente en los escritos de la revista», no le influyó tan rápidamente como a Francisco Ayala, quien, según Ramón Buckley, desde que empieza a colaborar en ella en 1927 se produce un «contagio [...] inmediato». «Su viraje artístico» fue «radical» («Francisco Ayala y el arte de vanguardia (Hacia una valoración de la generación de 1927)», *Ínsula*, Madrid, 278 (enero de 1970), p. 1).

⁶⁸⁸ José-Carlos Mainer, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural, ob. cit.*, p. 187.

⁶⁸⁹ Fernando Vela publicó el citado artículo en un volumen, titulado *El arte al cubo y otros ensayos*, al que se refirió Salazar Chapela en estos términos: «Este [...] libro [...], prieto de temas varios, de agudas interpretaciones del arte nuevo –o actual–, ofrece la claridad inconfundible, animada de imágenes, de la prosa de Vela. Aparte otros valores que yo advierto, tiene Fernando Vela uno sobre manera [*sic*] visible: la precisión en la

desarrollo de los principios estéticos expuestos en *El tema de nuestro tiempo* que Ortega realiza en *La deshumanización del arte*⁶⁹⁰. Si el filósofo sólo se había preocupado de la intención del arte nuevo, no de sus realizaciones prácticas⁶⁹¹ –actitud que había merecido los reproches de Guillermo de Torre⁶⁹²–, Salazar Chapela se mostró desde un primer momento dispuesto a utilizar las reflexiones del filósofo como argumentos para enjuiciar las obras que comentó⁶⁹³. Así lo hizo también, aunque en menor medida, Sender, quien, a pesar de tener una «concepción de la creación poética mucho más machadiana que juanramoniana»⁶⁹⁴, se refirió –según ha podido comprobar Dueñas Lorente– a *La deshumanización del arte* desde las páginas de *El Sol*

expresión, la economía de adjetivos, el pulso seguro, firme, del escritor sobrio por contención, por disciplina. Ello alaba el talento de Vela. Y de igual modo alaban su sentido artístico las formas de imaginación –o imágenes– con que Vela envuelve su pensamiento. Formas modernas, gustosas de los símiles deportivos, enlazadas a lo largo de una prosa sin complicaciones –al parecer–, pero cuya sencilla superficie descubre la fuerza interior –rítmica, de sentido artístico, poética– que la sostiene» (E. Salazar y Chapela, «Bacarisse, Mauricio: *El paraíso desdeñado*», *El Sol*, Madrid (22 de mayo de 1928), p. 2).

⁶⁹⁰ «Resulta indudable», afirma José-Carlos Mainer, «que el discutible ensayo de 1925 debe ser leído a través de las ideas sociales e históricas del racio-vitalismo, expresadas en *España invertebrada* y *El tema de nuestro tiempo*» (*La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, ob. cit., p. 188).

⁶⁹¹ «Se dirá que el arte nuevo», escribía Ortega y Gasset al final de su ensayo, «no ha producido hasta ahora nada que merezca la pena, y yo ando muy cerca de pensar lo mismo. De las obras jóvenes he procurado extraer su intención, que es lo jugoso, y me he despreocupado de su realización» (*La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial (Obras de José Ortega y Gasset, 10), 1986, 4ª ed., p. 53). Inman Fox ha recordado que la crítica literaria de Ortega «es una operación más de su actividad filosófica y de su deseo de entender a España» («Ortega como crítico literario y la crisis de la cultura», en *Ortega y Gasset centennial. University of New Mexico*. Madrid, José Porrúa Turanzas, 1985, p. 139).

⁶⁹² «Quizá la falta de interés concreto, más que menosprecio, que se advierte en Ortega hacia las expresiones y obras novísimas, sea debido», apuntaba Guillermo de Torre, «a una insuficiente penetración de las mismas. He aquí algunas de las pequeñas objeciones que para tranquilizar nuestra conciencia –y dejar luego franco paso al elogio sincero– pudiéramos oponerle liminarmente» (*Literaturas europeas de vanguardia*, ob. cit., pp. 308-309).

⁶⁹³ Salazar Chapela descubrió tal vez que la coincidencia de *La deshumanización del arte* «con los manifiestos y con la práctica poética de Baudelaire es sorprendente» (Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*, ob. cit., p. 219).

⁶⁹⁴ J. D. Dueñas Lorente, *Ramón J. Sender. Periodismo y compromiso (1924-1939)*, ob. cit., p. 119.

«con detenimiento en dos ocasiones y sobre ella demostró un criterio nada improvisado»⁶⁹⁵. En el caso de Salazar Chapela, la importancia que cobrará el ensayo publicado en 1925 será mayor que la que le concedió el escritor aragonés, aunque no hay que olvidar que algunas de las reflexiones de este último «revelan como una especie de diálogo con la “preceptiva” orteguiana»⁶⁹⁶. Salazar Chapela reiteró conceptos –utilizando por tanto palabras y expresiones extraídas de *La deshumanización del arte*–, e incluso amplió y hasta matizó el contenido del libro. Recurrir a los postulados de Ortega en las valoraciones críticas era defender la modernidad –por la que Salazar Chapela apostó desde su entrada en *El Sol*–, pues, en definitiva, el ensayo vino a establecer «una línea divisoria entre jóvenes y viejos, o entre jóvenes de tendencias divergentes»⁶⁹⁷. El escritor malagueño se alineó en ese imaginario bando de la juventud, y, de forma más precisa, junto a los abanderados de la vanguardia.

Sin emplear el polémico término *deshumanización*, sino otros menos comprometidos como *arte nuevo*, *vanguardia* o *joven literatura*⁶⁹⁸, Salazar Chapela no tardó en abogar por la superación del realismo estético, como lo había hecho ya en la primera reseña que publicó en *La Gaceta Literaria*. Si, según Ortega, «estilizar es deformar lo real, desrealizar», si «estilización implica deshumanización. Y viceversa, no hay otra manera de deshumanizar que estilizar»⁶⁹⁹, Salazar Chapela cree que el arte moderno posee una «elegante inhumanidad [que] deja siempre en la sombra, invisible, la mano

⁶⁹⁵ *Ibidem*, p. 116.

⁶⁹⁶ *Idem*.

⁶⁹⁷ L. Fernández Cifuentes, *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, ob. cit., p. 326.

⁶⁹⁸ Según apunta Fernández Cifuentes, «el título del libro fue responsable de que los ánimos se dividieran irreconciliablemente antes de haber llevado a cabo una lectura crítica del texto». Por ello, «casi siempre, desde 1925, el término se citó precavidamente entre comillas» (*Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, ob. cit., pp. 322-323).

entusiasta y apasionada»⁷⁰⁰ del artista. Si para el autor de *La deshumanización del arte* éste apuesta en sus nuevas formas por la supresión de los sentimientos –porque «el llanto y la risa son estéticamente fraudes»⁷⁰¹–, si debe «vaciar el arte de patetismo humano»⁷⁰², el joven crítico considera que las «intimidades [...] no tienen nada que ver con el arte», que éste pide «olvido de sí mismo, de su intimidad, en el poeta, al escribir»⁷⁰³. Su perfección consiste –como expresó a propósito de otra forma de arte: el toreo⁷⁰⁴– en superar lo trágico y lo patético «–que eso existe siempre en el fondo de toda buena obra de arte–»⁷⁰⁵. Si el filósofo madrileño creía, en definitiva, que «vida es una cosa, poesía es otra»; si «el poeta empieza donde el hombre acaba»⁷⁰⁶, para Salazar Chapela estaba claro que era conveniente «primero vivir [...], después escribir»⁷⁰⁷.

El crítico no ignoraba que, «en rigor, el ensayo orteguiano es una aplicación de sus tesis sociológicas al campo específico del arte contemporáneo»⁷⁰⁸, una traslación que resulta más que evidente si reparamos en la insistencia con la que el autor de *La deshumanización del arte* se refirió

⁶⁹⁹ J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, ob. cit., p. 30.

⁷⁰⁰ Esteban Salazar y Chapela, «Benjamín Jarnés, Ejercicios», art. cit..

⁷⁰¹ J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, ob. cit., p. 31.

⁷⁰² *Ibidem*, p. 52.

⁷⁰³ E. Salazar y Chapela, «Ángel Miguel Queremel, Trayectoria», art. cit.

⁷⁰⁴ Ortega había iniciado su ensayo advirtiendo que deseaba referirse en él «a todas las artes que aún tienen en Europa algún vigor; por tanto, junto a la música nueva, la nueva pintura, la nueva poesía, el nuevo teatro» (*La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, ob. cit., p. 12).

⁷⁰⁵ E. Salazar y Chapela, «Soliloquios. Juan Ramón Jiménez, poeta. Don Juan Valera. Juan Belmonte», art. cit.

⁷⁰⁶ J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, ob. cit., p. 35. En opinión de Antonio Espina, para Ramón Gómez de la Serna, «más que para cualquier otro poeta de nuestro siglo, parecen escritas aquellas palabras de Ortega en *La deshumanización del arte*» («Ramón, genio y figura», *Revista de Occidente*, Madrid, 2ª época, 1 (abril de 1963), p. 60).

⁷⁰⁷ E. Salazar y Chapela, «Ángel Menoyo Portales, *El tesoro de los monjes*», *El Sol*, Madrid (12 de noviembre de 1927), p. 2.

a la recepción del arte nuevo⁷⁰⁹. Según el filósofo, el público se dividía, necesariamente, en dos clases de hombres: «los que lo entienden y los que no lo entienden»⁷¹⁰. Como en política, frente al arte joven la sociedad iba a organizarse –auguró el filósofo– «en dos órdenes o rangos: el de los hombres egregios y el de los hombres vulgares»⁷¹¹. O, lo que es lo mismo, en una *masa* que se sitúa en contra del arte nuevo, convirtiéndolo en «impopular por esencia; más aún [en] antipopular»⁷¹², una masa que «cocea y no entiende»⁷¹³ un arte que no es realista –el arte para la mayoría «fue siempre realista»⁷¹⁴–, una masa que «se siente ofendida en sus “derechos del hombre” por el arte nuevo»⁷¹⁵ y, de otro lado, «una minoría especialmente dotada»⁷¹⁶, a la que va dirigido «este arte de privilegio, de nobleza de nervios, de aristocracia instintiva»⁷¹⁷.

Para Salazar Chapela, que comparó el arte nuevo con otras expresiones de la modernidad, resultaba

curioso advertir lo pronta que está la masa a seguir la moda en el indumento, en los «timos» verbales, en toda suerte de manifestación que se enlaza –de cerca o de lejos– con la vida, y lo refractaria que es, en cambio, a ir al día, a la moda, cuando se trata de manifestaciones de arte⁷¹⁸.

⁷⁰⁸ Enrique Selva, *Ernesto Giménez Caballero. Entre la vanguardia y el fascismo*, ob. cit., p. 63.

⁷⁰⁹ Desde las primeras páginas del ensayo se aprestó Ortega a definir «lo característico del arte nuevo, "desde el punto de vista sociológico"» (*La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, ob. cit., p. 14). Esta preocupación recorre todo el texto, hasta convertirse en una de las ideas más reiteradas que pueden leerse en el mismo.

⁷¹⁰ *Idem*.

⁷¹¹ *Ibidem*, p. 15.

⁷¹² *Ibidem*, p. 13.

⁷¹³ *Ibidem*, p. 15.

⁷¹⁴ *Ibidem*, p. 19.

⁷¹⁵ *Ibidem*, p. 14.

⁷¹⁶ *Idem*.

⁷¹⁷ *Idem*.

⁷¹⁸ E. Salazar y Chapela, «Luis Franco de Espés, Barón de Mora, *En el camino...*», *El Sol*, Madrid (13 de agosto de 1927), p. 2.

Esto le pareció «una fatalidad, pero no una contradicción», pues

ir a la moda –en el indumento, por ejemplo– es siempre un acto de sometimiento al medio, a la sociedad. Pero ir a la moda –en arte– es todo lo contrario. Siempre será éste un acto de excepción, un divorcio, un movimiento de disconformidad, una rebeldía.

Presente en su mente la distinción social defendida por Ortega, Salazar Chapela concluía de este modo su reflexión sobre el tema:

Allí –en la vida– la moda es sumisión, mimetismo. Aquí –en el arte– la moda es excepción, un medio de extravagar de la forma ordinaria y consuetudinaria.

Creía, por tanto, con Ortega, que el arte nuevo era un arte consustancialmente elitista, porque «lo inefable artístico –por imponderable– no descenderá nunca al dominio de la mayoría»⁷¹⁹. De hecho, el arte le parecía incomprensible hasta para el artista, como se deduce de la afirmación con la que el crítico inició un comentario sobre Juan Ramón Jiménez al que ya nos hemos referido: «Ahora es verdaderamente poeta», aseguró Salazar Chapela desde las páginas de *La Gaceta Literaria*, «ahora lo es que no se entiende a sí mismo»⁷²⁰.

Aunque, al decir de Ortega, «para la mayoría de gente el goce estético no es una actitud espiritual diversa en esencia de la que habitualmente adopta en el resto de su vida»⁷²¹, porque le interesan sobre todo las figuras y las pasiones humanas, «alegrarse o sufrir con los destinos humanos que, tal vez, la obra de arte nos refiere o presenta es cosa muy diferente del verdadero

⁷¹⁹ Esteban Salazar y Chapela, «Soledades de Góngora», *art. cit.*, p. 120.

⁷²⁰ E. Salazar y Chapela, «Soliloquios. Juan Ramón Jiménez, poeta. Don Juan Valera. Juan Belmonte», *art. cit.*

⁷²¹ J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, *ob. cit.*, p. 16.

goce artístico»⁷²². Es más, «esa ocupación con lo humano de la obra es, en principio, incompatible con la estricta fruición estética»⁷²³, porque «el placer estético para el artista nuevo emana de ese triunfo sobre lo humano»⁷²⁴, «tiene que ser un placer inteligente»⁷²⁵. El verdadero arte, por consiguiente, «sólo puede ser percibido por quien posea ese don peculiar de la sensibilidad artística. Sería un arte para artistas»⁷²⁶, un *arte artístico*.

Para lograrlo únicamente se precisa «hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte»⁷²⁷, una aparente tautología que Salazar Chapela expresó de forma muy similar en diversas ocasiones. «En este sentido de los propósitos», escribió al enjuiciar *Sin velas, desvelada*, de Juan Chabás, «hay que convenir que el arte nuevo tiene muy pocos, sólo uno, el más difícil de alcanzar: hacer arte»⁷²⁸. En relación con esta misma idea, recordó, en otra de sus habituales reseñas, las palabras de un poeta alemán del siglo XIX:

Quiero un arte para nosotros los artistas [...]; arte para artistas, que eluda todo lo que nosotros sabemos de nosotros mismos; arte que no sea más que arte, alegre y gracioso, siempre por encima de la confesión íntima⁷²⁹.

Esta petición, añadía Salazar Chapela, no fue «una profecía del arte moderno, sino la evidencia de que éste ha constituido desde hace tiempo el anhelo de los poetas», porque –como afirmó Jean Cocteau– «no hay nada más antiguo que lo moderno»⁷³⁰. Pero, a diferencia de Ortega, que creía que

⁷²² *Ibidem*, p. 17.

⁷²³ *Idem*.

⁷²⁴ *Ibidem*, p. 28.

⁷²⁵ *Ibidem*, p. 32.

⁷²⁶ *Ibidem*, p. 19.

⁷²⁷ *Ibidem*, p. 20.

⁷²⁸ E. Salazar y Chapela, «Chabás, Juan: *Sin vela [sic], desvelada*», *El Sol*, *art. cit.*

⁷²⁹ Esteban Salazar Chapela, «Benjamín Jarnés, *Ejercicios*», *art. cit.*

⁷³⁰ Citado por Andrés Soria Olmedo, *Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930)*, *ob. cit.*, p. 212.

«toda la nueva poesía avanza en la dirección señalada por Mallarmé»⁷³¹, Salazar Chapela reivindicó el valor de Baudelaire, en quien vio al hombre y al artista moderno, actual⁷³². Siguiendo al autor de *Les fleurs du mal* —con cuyo concepto de la *especificidad de la poesía* parecía identificarse⁷³³—, aunque sin descuidar el contenido de *La deshumanización del arte*, Salazar Chapela recordó que todo creador debe aspirar a la sencillez y debe huir de la vulgaridad; tener el pudor, «la elegancia y el pudor de ocultar a los ojos del público el esfuerzo»⁷³⁴. Así sucede en el caso de Lorca, cuyo quehacer poético comparó Salazar Chapela con el arte del toreo. En su libro *Canciones* observó el crítico

la elegancia, la lucha garbosa y graciosa, con pasión, con riesgo, pero sabia siempre al hurtar elegantemente el riesgo y la pasión a los ojos del público, en largas boleas y verónicas superiores⁷³⁵.

El artista debe controlar también la expresión de sus sentimientos:

La tragedia, la verdadera tragedia (Edipo), eleva la vida, hace magnífica la vida, terriblemente magnífica por su misma sustancia cruenta. Pero el dolor pequeño, menudo, cotidiano, deprime. El dolor proveniente de personas y circunstancias

⁷³¹ J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, ob. cit., p. 36.

⁷³² Cfr. E. Salazar y Chapela, «Jean Royere, Baudelaire. *Mystique de l'amour*», art. cit.

⁷³³ «Cada vez que al mundo le nace un nuevo poeta, le nace, a la vez, con éste un traductor. Un traductor tanto más valioso cuanto más libre sea en sus traducciones. Porque una nueva poesía —novísima versión de las cosas— vale en la medida en que se aparte del original. Vale —la poesía, traducción libérrima— por el aporte personalísimo, por la injerencia —en la versión— de "cosas" individuales, de invenciones, de trasfiguraciones [*sic*], etc. Con la nueva poesía le nace al mundo un nuevo traductor. Arbitrario, naturalmente. Pero sincero, claro está» E. S. y Ch., «Miguel Queremel, Ángel: *Tabla*», *El Sol*, Madrid (27 de mayo de 1928), p. 2.

⁷³⁴ E. Salazar y Chapela, «Ricardo Pischef: *Vida y doctrina de Buddha*», *El Sol*, Madrid (21 de septiembre de 1927), p. 2.

⁷³⁵ E. Salazar y Chapela, «Federico García Lorca: *Canciones, 1921-1924*», art. cit.

vulgares encoge nuestro corazón como la visión de un cuchitril inhabitable. Opresiona el pecho. Asfixia⁷³⁶.

Por ello, aunque «el arte no recusa nada que nos llegue por el camino imaginístico [...], sólo a base de arte –puro o impuro– podemos aceptar la imaginación que se complace en las cosas descoloridas, de mal sabor y peor olor»⁷³⁷, porque «en arte, el buen gusto, su preocupación [es] la más rigorista cortapisa».

En nombre del mencionado buen gusto, Salazar Chapela recriminó a Neruda por haber vertido demasiado patetismo en *El habitante y su esperanza*. «Ahora», «hemos llegado al otro lado de ese dramatismo desbocado de Neruda y buscamos en el arte un olvido de nosotros mismos, de la primera angustia –¡tan sabida– que no quiere ocultar en su obra –por un orgullo mal entendido– el chileno»⁷³⁸. Y, aunque valoró positivamente la obra, al leerla añoró en ella «a veces la cena artística, graciosa, de acometividad festiva del arte rigurosamente nuevo». «No hay que quejarse tanto, compañero Neruda», concluyó Salazar Chapela. «Hay quien vive en un grito y tiene el pudor y el orgullo, sin embargo, de no decirlo a nadie». Por ello le recomendó «el agudo aforismo de Marichalar»:

Agita tu alegría cascabelera. Sólo así lograrás expulsar el duro punto negro que la origina y ganar un momento ese solemne silencio inicial: vacío previo a las más inauditas sinfonías.

⁷³⁶ E. Salazar y Chapela, «Enrique Meneses, *Una novela que empieza por el fin*», art. cit.

⁷³⁷ E. Salazar y Chapela, «Alberto Hidalgo, *Los sapos y otras personas*», *El Sol*, Madrid (9 de octubre de 1927), p. 2.

⁷³⁸ E. Salazar y Chapela, «Pablo Neruda, *El habitante y su esperanza*», *El Sol*, Madrid (25 de septiembre de 1927), p. 2.

También de acuerdo con Ortega –para quien el arte nuevo debía ser «plena claridad, mediodía de intelección»⁷³⁹, «un síntoma de pulcritud mental»⁷⁴⁰, por lo que tiende «a eludir toda falsedad, y, por tanto, a una escrupulosa realización»⁷⁴¹–, Salazar Chapela, consideró que «el arte moderno es una manifestación de pulcritud ética y estética»⁷⁴²; que «éste pide más sencillez, menos humildad, menos soberbia. Pide actitud y aptitud artísticas»⁷⁴³. El poeta debe ser sincero, como ya ha sido señalado.

El diálogo continuado que estableció Salazar Chapela con la obra de Ortega y Gasset halló los mayores momentos de discrepancia cuando el crítico comentó los procedimientos de deshumanización que había sugerido el filósofo. En el más simple, el cambio de perspectiva habitual –práctica que consiste en «invertir la jerarquía y hacer un arte donde aparezcan en primer plano, destacados con aire monumental, los mínimos sucesos de la vida»⁷⁴⁴–, Salazar Chapela coincidió con Ortega, pues, para aquél, «el mundo es lírico por obra y gracia de una mirada original (Cuestión de perspectiva)»⁷⁴⁵. Pero cuando hubo de valorar la importancia que tenía la metáfora en la nueva estética, Salazar Chapela, que reconoció el liderazgo de Ramón Gómez de la Serna en ese ámbito⁷⁴⁶, se apartó ostensiblemente del maestro. El escritor malagueño consideró la imagen –cuyo uso en estos años le servirá, como se

⁷³⁹ J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, ob. cit., p. 31.

⁷⁴⁰ *Ibidem*, p. 35.

⁷⁴¹ *Ibidem*, p. 20.

⁷⁴² Esteban Salazar y Chapela, «Benjamín Jarnés. Ejercicios», art. cit.

⁷⁴³ E. Salazar y Chapela, «Ángel Miguel Queremel, Trayectoria», art. cit.

⁷⁴⁴ J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, ob. cit., p. 38.

⁷⁴⁵ E. Salazar y Chapela, «Fernando Villalón-Daoiz, Andalucía la baja», *El Sol*, Madrid (19 de enero de 1928), p. 2.

⁷⁴⁶ César Nicolás ha estudiado el uso de la metáfora y de la imagen por parte de Ramón en «Imagen y estilo en Ramón Gómez de la Serna» (en *Studies on Ramón Gómez de la Serna*. Edited by Nigel Dennis. Ottawa, Dovehouse Editions Canada (Ottawa Hispanic Studies, 2), 1988, p. 129-151) y en *Ramón y la greguería: Morfología de un género nuevo* (Cáceres, Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1988).

verá más adelante, para hacer balance de la época vanguardista— como el «esmalte moderno»⁷⁴⁷, en tanto que Ortega creía que era «el más radical instrumento de deshumanización»⁷⁴⁸. «Sólo la metáfora», escribió el filósofo, «nos facilita la evasión y crea entre las cosas reales arrecifes imaginarios, florecimiento de islas ingravidas»⁷⁴⁹. En el arte nuevo, la metáfora deja de ser un elemento «de adorno, encaje o capa pluvial», para «hacer de ella la *res* poética»⁷⁵⁰, y la poesía se convierte entonces en «álgebra superior de las metáforas»⁷⁵¹.

Salazar Chapela tampoco compartió con Ortega su visión del humor, un elemento literario al que el reseñista dedicó abundantes comentarios y continuas reflexiones. Para el autor de *La deshumanización del arte*, «la nueva inspiración es siempre, indefectiblemente, cómica»⁷⁵². Esa «comicidad será más o menos violenta y correrá desde la franca *clownería* hasta el leve guiño irónico, pero no falta nunca»⁷⁵³, pues «el arte mismo se hace broma», «se va al arte precisamente porque se le reconoce como farsa»⁷⁵⁴. A juicio de Ortega, el arte «es, esencialmente, burla de sí mismo»⁷⁵⁵, «el arte nuevo ridiculiza el arte»⁷⁵⁶, y, por tanto, «ser artista es no tomar en serio al hombre tan serio que somos cuando no somos artistas»⁷⁵⁷.

En efecto, como ha afirmado Rosa María Martín Casamitjana, «comicidad y deshumanización son en la nueva estética inseparables, ya sea porque la

⁷⁴⁷ E. Salazar y Chapela, «Antonio Robles, *El muerto, su adulterio y la ironía*», *El Sol*, Madrid (8 de noviembre de 1927), p. 2.

⁷⁴⁸ J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, ob. cit., p. 38.

⁷⁴⁹ *Ibidem*, pp. 36-37.

⁷⁵⁰ *Ibidem*, p. 39.

⁷⁵¹ *Ibidem*, p. 36.

⁷⁵² *Ibidem*, p. 48.

⁷⁵³ *Idem*.

⁷⁵⁴ *Idem*.

⁷⁵⁵ *Idem*.

⁷⁵⁶ *Idem*.

⁷⁵⁷ *Ibidem*, p. 49.

comicidad es un eficaz recurso deshumanizador, ya porque el proceso deshumanizador convierte al objeto artístico en indefectiblemente cómico»⁷⁵⁸. Por lo que se refiere a la ironía, ésta se explica en el contexto de la vanguardia por esa característica del arte deshumanizado que apuntó Antonio Marichalar y que consiste en «dar gran importancia al hombre, no como a dispositivo sentimental, sino como a elemento contemplador»⁷⁵⁹. «La ironía y la comicidad sirven, por tanto», concluye Martín Casamitjana, «para enmascarar la expresión de una sentimentalidad que entra en conflicto con los principios estéticos de la poética vanguardista»⁷⁶⁰. De este modo, «la apariencia cómica permite conjurar el dolor, ahogar ese patetismo tan caro a la poesía romántica y tan denigrado por los poetas ultraicos»⁷⁶¹.

La importancia que Salazar Chapela le concedió a la presencia del humor en la literatura iba más allá de los límites impuestos por la nueva estética. Creía, eso sí, que era «un feliz recurso técnico, mediante el cual logra el poeta deslizar —sin quebranto para nosotros— su contrabando íntimo, aquella parte del espíritu que no debe mostrarse nunca, so pretexto de arte, al desnudo»⁷⁶², pero también estaba persuadido de que ese humor es deplorable «cuando [...] comienza y concluye en sí mismo. Cuando se convierte ese recurso técnico en mera broma o fría diversión». En España —afirmó el crítico—, «confundimos [...] la mera broma sin trascendencia con el

⁷⁵⁸ Rosa M^a Martín Casamitjana, *El humor en la poesía española de vanguardia*. Madrid, Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica: II. Estudios y Ensayos, 395), 1996, p. 406.

⁷⁵⁹ Antonio Marichalar, «Neorama. *Girola*. Divagaciones hechas por Antonio Marichalar en torno a la misteriosa estética de nuestro tiempo», *Mediodía*, Sevilla, 3 (agosto de 1926), p. 13.

⁷⁶⁰ Rosa M^a Martín Casamitjana, *El humor en la poesía española de vanguardia*, ob. cit., p. 418.

⁷⁶¹ *Ibidem*, p. 419.

⁷⁶² E. Salazar y Chapela, «José Torres de Vidaurre: *Los cometas mártires*», *El Sol*, Madrid (30 de diciembre de 1927), p. 2.

humorismo, y eso es, ni más ni menos, por injusto, por irrespetuoso para con los mejores, una inmoralidad»⁷⁶³.

«La verdadera poesía», escribe Salazar Chapela, «repugna el sesgo escueto humorístico, donde el acero frío, cortante, de la observación siega las cosas bromeando con ellas»⁷⁶⁴, aunque «cierta suerte de la nueva poesía gusta de colocar en la gravedad total de un poema una nota llamativa y alegre. Una nota de legítimo humor, de buen gusto, la cual viene a dar ligereza a la idea, flexibilidad al sentimiento y gracia, esguinces rápidos e inesperados, de saladísimo efecto, a las distintas expresiones».

Esa medida en el uso del humor que defendió el joven escritor no abundaba, a su juicio, en la literatura del momento⁷⁶⁵. Por eso, ante el uso indiscriminado de la gracia en la creación estética, Salazar Chapela advirtió: «Alabada sea la sátira [...], pero no saquemos las cosas de quicio, queridos camaradas. No la desquiciemos»⁷⁶⁶. A juicio del crítico, «generalmente el vocablo *humorista* se aplica con prodigalidad excesiva», cuando, en realidad, a él le parecía «vocablo, sin embargo, de gran prestigio y sólo aplicable a contadísimos autores en España»⁷⁶⁷, no en vano el humor era, para Salazar Chapela, «el síntoma de plenitud, de madurez en una literatura, la postura

⁷⁶³ E. Salazar y Chapela, «Wenceslao Fernández Flórez: *Relato inmoral*», *El Sol*, Madrid (1 de abril de 1928), p. 2.

⁷⁶⁴ E. Salazar y Chapela, «José Torres de Vidaurre: *Los cometas mártires*», *art. cit.*

⁷⁶⁵ El caso de Ramón Gómez de la Serna debe considerarse único. Su humorismo «consiste en la supresión de todas las motivaciones lógicas o morales para reducirlo al absurdo. En este camino de deshumanización (o cosificación), llegamos a la humanización de las cosas» (María Luisa García-Nieto Onrubia, «La concepción del humor en Ramón Gómez de la Serna», *Studia Philologica Salmantica*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 3 (1979), p. 116).

⁷⁶⁶ E. Salazar y Chapela, «Wenceslao Fernández Flórez: *Relato inmoral*», *art. cit.* A juicio de Pedro Aullón de Haro, sin embargo, «una buena parte de los libros poéticos de más calidad producidos por la Vanguardia española son obras en su conjunto humorísticas» («El humor en la poesía moderna y contemporánea», *El humor en España*. Edición al cuidado de Harm den Boer y Fermín Sierra. *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, Amsterdam-Atlanta, 10 (1992), p. 223).

⁷⁶⁷ *Idem.* Lo merecían, según Salazar Chapela, Julio Camba, Valle-Inclán, Pérez de Ayala y, «entre los de vanguardia», Benjamín Jarnés y Antonio Espina.

última y más cómoda –ya de vuelta–, el gesto perfectamente civilizado»⁷⁶⁸. Para el reseñista, «el humorismo, el volterianismo y la ironía [son] formas todas de una pasión combatiente, hechas de esperanza y de fe»⁷⁶⁹. «El humorismo», afirmó al iniciar la reseña de una obra del peruano Héctor Velarde, «es una manifestación literaria de madurez. La aparición del humorista y la del crítico hablan elogiosamente de una literatura, alaban su dominio, arguyen serenidad. El sentido crítico y el humorismo brotan allí donde fueron vencidos la pasión y sus derivados»⁷⁷⁰. En rigor, «hay tantos humorismos como humoristas», advirtió Salazar Chapela, pero, «forzados a una clasificación», el escritor consideraba que podían establecerse tres grandes grupos:

el humorismo inglés, que se asienta en la indulgencia y en el perdón, en comprensión, en la mirada fina y dura –pero disculpador– de la lógica y sus tumbos; el humorismo galo, que explota lo cómico y se enlaza con lo festivo, y el humorismo español («malhumorismo», como se ha dicho, tramado de crueldad y nutrido orgullosamente de desprecio).

Ortega y Gasset concluyó *La deshumanización del arte* recordando que «todos los caracteres del arte nuevo pueden resumirse en este de su intrascendencia, que, a su vez, no consiste en otra cosa sino en haber el arte cambiado su colocación en la jerarquía de las preocupaciones o intereses humanos»⁷⁷¹. Porque «al vaciarse el arte de patetismo humano queda sin trascendencia alguna –como sólo arte, sin más pretensión–»⁷⁷². El artista no pretende realizar con su obra ninguna misión. En realidad, «si cabe decir que

⁷⁶⁸ E. Salazar y Chapela, «German List Arzubide: *El movimiento estridentista*», *El Sol*, Madrid (26 de octubre de 1927), p. 2.

⁷⁶⁹ E. Salazar y Chapela, «Soliloquios. Juan Ramón Jiménez, poeta. Don Juan Valera. Juan Belmonte», *art. cit.*

⁷⁷⁰ Esteban Salazar y Chapela, «Humorismo. Velardo, Héctor: *Tumbos de lógica*. París, 1928. 300 páginas», *El Sol*, Madrid (11 de diciembre de 1928), p. 2.

⁷⁷¹ J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos*, *ob. cit.*, p. 52.

⁷⁷² *Idem.*

el arte salva al hombre, es sólo porque le salva de la seriedad de la vida y suscita en él inesperada puericia»⁷⁷³. Estas mismas ideas fueron expuestas ampliamente por Salazar Chapela en su respuesta a la encuesta sobre política y literatura, comentada en páginas precedentes. Sin embargo, el crítico no siempre podrá mantener con la misma firmeza esa convicción. Tampoco seguirá totalmente el consejo del filósofo, para quien resultaba evidente que había que advertir, al enfrentarse a toda manifestación estética nueva, «la influencia negativa del pasado y notar que un nuevo estilo está formado muchas veces por la consciente y complicada negación de los tradicionales»⁷⁷⁴. «Hoy», afirmó, «casi está hecho el perfil del arte nuevo con puras negaciones del arte viejo»⁷⁷⁵. Salazar Chapela se negó a romper drásticamente con la tradición literaria –en la que se había formado– y reclamó «una postura más sensata», como ya ha sido dicho⁷⁷⁶. No había que actuar como lo hacía el público, que –según había afirmado Cocteau– «no adopta el ayer más que como un arma para herir con seguridad el ahora»⁷⁷⁷. Salazar Chapela celebraba la unión de «lo aprovechable, por rico, de la tradición poética y lo nuevo, lo más moderno y vanguardista», que podía observarse en *Canciones*, de García Lorca. «De esta suerte el verso de Federico», añadía, «avanza hasta las más arriesgadas posiciones y se mantiene en éstas seguro de sí mismo, con plenitud»⁷⁷⁸.

2.5.1.3. La mirada crítica

Aunque su cometido principal era la difusión de la nueva literatura, Salazar Chapela no se ocupó únicamente de ésta en las reseñas que preparó para *El*

⁷⁷³ *Ibidem*, pp. 50-51.

⁷⁷⁴ J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos*, *ob. cit.* p. 45.

⁷⁷⁵ *Idem*.

⁷⁷⁶ E. Salazar y Chapela, «Germán List Arzubide: *El movimiento estridentista*», *art. cit.*.

⁷⁷⁷ *Idem*.

Sol, ya que la frecuencia con la que aparecieron sus comentarios críticos impidió cualquier forma de especialización⁷⁷⁹. Analizar todo tipo de libros y tener que redactar sus informes con poco margen de tiempo le ayudó a adquirir muy pronto lo que Sender denominó, al recordar la experiencia vivida en el periódico fundado por Urgoiti, «los útiles del oficio»⁷⁸⁰. Tuvo que acostumbrarse a contener en un espacio excesivamente limitado para él cuanto debía y quería expresar⁷⁸¹; esto es, su valoración del volumen que tenía que promocionar y la relación que podía establecerse entre esa obra y la producción de su autor, así como los lazos que la unían o la separaban de otras creaciones afines⁷⁸², práctica esta última que le llevó a señalar tendencias y a realizar clasificaciones y definiciones, a pesar de que éstas

⁷⁷⁸ E. Salazar y Chapela, «Federico García Lorca. *Canciones*», *art. cit.*

⁷⁷⁹ A excepción de algunas breves temporadas, como sucedió en los momentos iniciales de su labor como reseñista de libros de *El Sol*, Salazar Chapela publicó más de cinco colaboraciones mensuales, notas que alcanzarían su número máximo en marzo de 1928, mes en el que publicó un total de nueve.

⁷⁸⁰ Marcelino C. Peñuelas, *Conversaciones con R. J. Sender*. Madrid, Editorial Magisterio Español (Novelas y Cuentos, 59), 1969, p. 105. Entre esos instrumentos se encuentra, según el escritor aragonés, la facilidad de expresión que, lógicamente, también perfeccionó de manera notable Salazar Chapela. Su estilo, mucho más fluido que el que utilizó en las reseñas publicadas en *El Estudiante* y en sus comienzos en *Revista de Occidente*, empieza a caracterizarse por el uso de la ironía y por la combinación de términos y expresiones familiares, coloquiales o populares –incluidos los diminutivos– con la utilización de registros más cultos.

⁷⁸¹ Por regla general, Salazar Chapela utilizó unas cuatrocientas palabras en la redacción de sus reseñas, razón por la que no pudo profundizar en el comentario de algunas de las obras de las que se ocupó. Así lo aseguró al menos en ocasiones como éstas: «¿Qué piensa Waldo Frank –un gran escritor yanqui– de nosotros? La respuesta es interesante. Interesantísima. Pero extensa y compleja para apretarla en una breve "nota"» (E. Salazar y Chapela, «Waldo Frank, *España virgen*», *El Sol*, Madrid (10 de diciembre de 1927), p. 2). «Los conocedores de la teoría de Freud habrán de perdonarme la insuficiencia (obligado pecado de brevedad) de esta "nota". No es posible desplegar en cuatro líneas una teoría tan compleja como la freudiana» (E. Salazar y Chapela, «Karl Haeberlin: *Fundamentos del psicoanálisis*», *El Sol*, Madrid (4 de marzo de 1928), p. 2).

⁷⁸² Como en el caso de Ortega y Gasset, Salazar Chapela debió de pensar que «hacer crítica literaria es, en suma, acomodar la teoría del *perspectivismo* a la literatura. Es una labor de enfoque. El crítico ajusta su propia visión a la distancia en que, entre el sinfín de cosas que pueblan el horizonte de su vida, se encuentra una determinada obra literaria» (Juan López Morillas, «Ortega y Gasset y la crítica literaria», en Víctor García de la Concha (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*. Al cuidado de Francisco Rico.

«son siempre peligrosas» porque «recortan y esquematizan demasiado»⁷⁸³. Salazar Chapela apostó en sus reseñas por un procedimiento análogo, aunque sólo en parte, a la «crítica concéntrica» de Juan Chabás⁷⁸⁴, a la sazón crítico literario en *La Libertad*, tal y como recordó el primero en una de sus notas⁷⁸⁵. Pero a quien verdaderamente admiraba el joven reseñista de *El Sol* era a Melchor Fernández Almagro, autor, según la denominación de Salazar Chapela, del «prólogo-visión» que apareció publicado en *La rosa y el laurel*, de Tomás Garcés. Los lectores podían observar en ese texto un ejemplo perfecto del buen hacer de los escritores que son «capaces de abarcar con una mirada panoramas extensos, complejos, de heterogéneos elementos. Capaces de síntesis»⁷⁸⁶. También apreció la autoridad crítica de Gómez de Baquero y de Díez-Canedo, prestigiosos colaboradores de *El Sol* con cuyos juicios se mostró de acuerdo en numerosas ocasiones, según se desprende de algunos de sus comentarios.

VII. *Época contemporánea: 1914-1939*. Barcelona, Editorial Crítica (Páginas de Filología), 1984, p. 41).

⁷⁸³ E. Salazar y Chapela, «V. García Martí: *Una punta de Europa*», *El Sol*, Madrid (27 de agosto de 1927), p. 2.

⁷⁸⁴ El escritor utilizó el término por primera vez en la revista coruñesa *Alfar*, donde vio la luz una serie de cuatro estudios sobre Gabriel Miró, Juan Ramón, Antonio y Manuel Machado. Diez años más tarde, estos ensayos le sirvieron para componer el primer y único tomo publicado de *Vuelo y estilo* (cfr. Carmen Valcárcel y Jesús García Gabaldón, «Del ensayo crítico a la historiografía literaria: la trayectoria de Juan Chabás como ensayista», *Ínsula*, Madrid, 657 (septiembre de 2001), p. 27). El método crítico utilizado por Chabás consistía «en recorrer el "circuito" literario que hace posible la relación de la obra de un autor concreto con otras del mismo autor, y éstas, a su vez, con trabajos de escritores destacados de una época para compararlos con los de épocas diferentes, de otras lenguas, etc., hasta inferir como expresión sociocultural de un momento literario el estilo de época» (Javier Pérez Bazo, «Juan Chabás en la literatura de su tiempo», *Ínsula*, Madrid, 657 (septiembre de 2001), p. 5). Salazar Chapela se distanció de Chabás en este último objetivo, como habremos de ver.

⁷⁸⁵ Cfr. E. Salazar y Chapela, «Chabás, Juan: *Sin vela[s], desvelada*», *art. cit.*

⁷⁸⁶ E. Salazar y Chapela, «Tomás Garcés, *La rosa y el laurel*», *art. cit.* Salazar Chapela carecía de la pericia para resumir que reconocía en el crítico granadino, como él mismo confesó en una de sus reseñas: «Habíamos de poseer maravilloso poder de síntesis para alcanzar aquellas dos "imágenes", tan desmesuradas, en una "nota"» (E. Salazar y Chapela, «Teresa de Jesús, Santa: *Su vida*», *El Sol*, Madrid (11 de marzo de 1928), p. 2).

En sus reseñas, como ya hemos tenido oportunidad de observar, vertió constantes reflexiones sobre el hecho literario⁷⁸⁷ –pese a saber que «el fenómeno artístico [...] siempre es superior a su teoría»⁷⁸⁸–, y se planteó ante el lector –al que, por su común amor a la literatura, imaginó como un fiel seguidor de sus comentarios, al igual que cabía pensar que les sucedía a otros escritores⁷⁸⁹–, su quehacer como crítico literario, una actividad que, de igual forma que sucedió con otras secciones del rotativo, estuvo sometida a las grandes directrices establecidas por sus responsables desde su fundación en 1917.

La crítica literaria, para ser eficaz, afirmó Salazar Chapela, debe tener «un valor educativo, una trascendencia cultural». Ambas significaciones radican «en su calidad informativa, en su capacidad de colocar ante los ojos del público cuanto de bueno hay en una obra o –más generalmente– en una literatura. No en la censura, sino en su actitud –por aptitud– positiva y negativa a un tiempo»⁷⁹⁰. Coincidió en su concepción de la crítica con Gómez de Baquero, en quien, según nos ha recordado recientemente Javier

⁷⁸⁷ Esta costumbre le impidió abordar con mayor profundidad muchos de los comentarios que realizó, inconveniente que lamentó sólo cuando, como en el caso de *Canciones*, de Federico García Lorca, tenía muchas cosas que decir y deseaba ofrecer a los lectores toda la información y la opinión que fuera capaz de absorber el espacio que le había sido adjudicado. Pero en otros momentos, el contenido de la nota crítica responde a una estrategia perfectamente pensada que le impide ahondar en el análisis de ciertas obras sobre las que, por los motivos que fueren, no deseaba extenderse. Es el caso de *La rosa y el laurel*, de Tomás Garcés, o de *Ejemplos*, de Manuel Altolaguirre, libros de los que nos ocuparemos en las páginas siguientes.

⁷⁸⁸ E. Salazar y Chapela, «Alberto Zum Felde: *Estética del novecientos*», *El Sol*, Madrid (15 de marzo de 1928), p. 2.

⁷⁸⁹ No parece indicar otra cosa el siguiente resumen, incluido en una de sus reseñas publicadas en *El Sol* en el que menciona un libro de Magda Portal, analizado previamente en *La Gaceta Literaria*: «Con éste de Alberto González, *El poema de los cinco sentidos*, son cuatro los libros peruanos comentados por nosotros de 1927. (Los anteriores: *Una esperanza y el mar*, de Magda Portal; *Cablegramas del Pacífico*, de Serafín Delmar; *Los cometas mártires*, de José Torres de Vidaurre)» (E. Salazar y Chapela, «Carlos Alberto González: *El poema de los cinco sentidos*», *El Sol*, Madrid (17 de febrero de 1928), p. 2).

⁷⁹⁰ E. Salazar y Chapela, «Armando Donoso: *Sarmiento en el destierro*», *El Sol*, Madrid (8 de abril de 1928), p. 2. En esta nota Salazar Chapela aludió también a otra obra

Serrano, influyeron tanto las tesis institucionalistas de su maestro, don Francisco Giner de los Ríos, como el pensamiento idealista de Benedetto Croce⁷⁹¹.

Consciente de su responsabilidad, Salazar Chapela leyó «con atención suma» *Orientaciones*, libro publicado en Buenos Aires por Anselmo B. Lomas en el que se incluye «un gracioso ensayo» titulado «Crítica de críticos, crítica de críticas»⁷⁹². En él se describe «la génesis de todos los defectos posibles –y visibles– en la crítica y en el crítico», y se establece la existencia de dos grandes tipos de profesionales. Los que carecen de carácter siguen «el camino que menos disgustos le[s] proporcione»; es decir, «el del elogio». Aquéllos a los que «les sobra temperamento [...] "son tendenciosos sin saberlo"»; se muestran «unilaterales, miran las obras por un agujero, están dispuestos siempre a rechazar "aquello que no caiga en el plano visual propio"»; realizan una «crítica pasional y espontánea, esclava de los gustos y las teorías personales». Al concluir su comentario, Salazar Chapela confesó haber quedado «un poco triste. Porque –como dice el *Eclesiastés*– "quien añade ciencia añade dolor"».

Pero el escritor ya había reflexionado suficientemente sobre la posición que debe adoptar el crítico ante la obra objeto de análisis. Lo había hecho

de este «excelente crítico», de este «buen justipreciador –amante– de la obra ajena», *La otra América*, reseñada por él para *El Estudiante* (véase 2.1.1. *Primeras reseñas*).

⁷⁹¹ Cfr. Javier Serrano, *El arte del elogio. Eduardo Gómez de Baquero, Andrenio, lector ideal de Ramón del Valle-Inclán*. Vilanova de Arousa, Servicio de Publicacións de la Asociación Amigos de Valle-Inclán, 2004, pp. 35 y 37. Para M. Carmen Alerm, «si hay un rasgo que define el temperamento de Andrenio, uno de los críticos más respetados de su tiempo, es su perpetuo afán por comprender; de ahí su denodado esfuerzo por asimilar las nuevas formas literarias, aun sin renunciar a las tesis ginerianas, en las que siempre creyó, convencido de que la literatura debía contribuir, ante todo, al progreso social y al perfeccionamiento moral del hombre. Este esfuerzo de asimilación se refleja particularmente en su valoración de la literatura valleinclaniana de los años veinte, que reseñó casi por completo» («La actividad literaria de Valle-Inclán en su época: Las crónicas de Eduardo Gómez de Baquero (Andrenio)», *Cuadrante. Revista cultural da Asociación Amigos de Valle-Inclán*, Vilanova de Arousa, 6 (xaneiro 2003), p. 100).

⁷⁹² E. Salazar y Chapela, «Anselmo B. Lomas: *Orientaciones*», *El Sol*, Madrid (15 de abril de 1928), p. 2.

incluso desde las páginas de *El Sol*, poco después de empezar a colaborar en él. La ocasión se la ofreció la lectura del prólogo y del epílogo que acompañan a *El amor y el dolor en la tragicomedia de Calisto y Melibea*, de Teófilo Ortega⁷⁹³, joven redactor de la revista burgalesa *Parábola*⁷⁹⁴. Sus autores, José Antonio G. Santelices y M. Arconada, le parecieron «admirables en la fuga por el portillo de la divagación, felices al extravagar del tema principal, irrecusable y de encargo. Ambos veloces, extrarápidos [*sic*], al escapar por la tangente para eludir y salvar el precipicio espantable – para ellos– del calificativo rotundo». Tras escribir estas duras palabras, Salazar Chapela expresó la que sin duda era una de sus mayores preocupaciones profesionales:

Yo creo que hemos llegado ya en la crítica literaria a máximo, a prodigioso equilibrio. A mantenernos horas y horas, páginas y páginas, en posición inestable. A estabilizarnos –así un cono por su vértice– con sólo un punto –y éste matemático, esto es, abstracto, imaginario– como base de sustentación. Es una pena que algunos jóvenes adolezcamos de incapacidad innata para el acrobatismo crítico. Es una pena para nosotros porque nos privamos en ocasiones, entre otras cosas, de coleccionar gratitudes.

Según sus afirmaciones, formaba parte de un reducido núcleo de jóvenes críticos a los que les importaba, por encima de todo, la ecuanimidad. Pero Salazar Chapela no detuvo en ese punto sus revelaciones:

Por lo que a mí hace, confieso que admiro el equilibrio en la crítica como espectáculo, el *quiebre* [*sic*], el *recorte* y el *esguince per se*. Pero no me seduce la intención. Ni me seduce tampoco el sentimiento. La bondad indulgente, contemporizadora y concesiva a toda costa (pusilanimidad y egoísmo, mitad y mitad), opuesta a la bondad que nace de la veracidad, a veces cruel, de un hombre –bondad ésta dolorosa, enojosa, terrible para quien la siente y la practica–: la bondad que lo concede todo, digo, antójase muy poco buena,

⁷⁹³ E. Salazar Chapela, «Ortega, Teófilo: *El amor y el dolor en la tragicomedia de Calisto y Melibea*», *El Sol*, Madrid (17 de junio de 1927), p. 2.

⁷⁹⁴ *Parábola* cuenta, desde hace un año, con una edición facsímil preparada por Ignacio Fernández de Mata y Juan Carlos Estébanez Gil (Burgos, Ayuntamiento de Burgos-Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2004).

escasamente bondadosa, como secreción de un espíritu débil, laxo, de algodón en rama.

Por ello, en su opinión, Santelices y Arconada no podían sentirse satisfechos de sus respectivos textos, de las alabanzas que habían aparecido publicadas en una edición no venal compuesta por doscientos ejemplares. Ambos se habían dedicado «con buena fe, paciencia y talento a la práctica de la amistad benévola, que tanto se asemeja en estos casos, por desgracia, a la indiferencia absoluta».

No se trataba tampoco de practicar la crítica desde el resentimiento, aflicción sobre la que tanta luz había arrojado Nietzsche y de la que se ocupó posteriormente Max Scheler en un ensayo cuya traducción al español fue reseñada con gran interés por Salazar Chapela⁷⁹⁵, quien no dejó de aludir, en cuanto tuvo oportunidad, a «Un resentido genial», artículo sobre el tema publicado por Benjamín Jarnés en *Revista de Occidente*⁷⁹⁶. En su nota – «prieta de contenido»–, el escritor aragonés «expone, con bellísima claridad de estilo, cuanto hay de resentimiento en ciertas actitudes críticas, incluso en aquéllas tocadas de implacable espíritu justo, de justicia»⁷⁹⁷. Al parecer de Salazar Chapela, «es verdad. Hay mucho resentimiento en ciertas críticas que "se hacen". Pero en España creo yo», afirmó, «que hay más resentimiento, mucho más todavía, no en lo que se escribe, sino en lo que no se escribe, en la crítica que se deja por hacer». Con estas últimas palabras parecía señalar, además de a algunos de sus colegas, a los responsables de la selección de títulos que se analizaban por aquel entonces en las publicaciones periódicas, incluido, tal vez también, *El Sol*.

⁷⁹⁵ E. Salazar y Chapela, «Max Scheler: *El resentimiento en la moral*», *El Sol*, Madrid (10 de septiembre de 1927), p. 2. La formulación realizada por Scheler le pareció al crítico «una evolución singular maravillosa» con respecto al descubrimiento inicial de Nietzsche, al que aquél refuta en parte. La lectura del libro, «un espectáculo admirable de penetración y agudeza, de poderosa fuerza mental».

⁷⁹⁶ *Art. cit.*

Pero, en definitiva, lo que Salazar Chapela tenía que plantearse día a día era cómo debía enfocar el comentario de los libros que iba a reseñar. El criterio de Ortega y Gasset le pareció el más idóneo⁷⁹⁸, tal y como podemos observar en la nota que publicó a propósito de la aparición de *Sin velas, desvelada*, de Juan Chabás. En ella reconoció que crítico no puede prescindir «de propósitos previos en el autor, que son desde un principio quienes condicionan la forma [...]. Sin ese supuesto de los propósitos, nuestro juicio crítico propenderá siempre a la inexactitud, a la injusticia»⁷⁹⁹. Sin embargo, unos meses después, Salazar Chapela restó validez absoluta al citado criterio cuando recordó que, «en arte, al revés que en la religión cristiana, no basta la intención»⁸⁰⁰. Tampoco debía el crítico iniciar su tarea fijando su atención en el estilo, del que también se había ocupado muy por extenso Ortega y Gasset⁸⁰¹—, pues para Salazar Chapela éste no lo era todo. Existen «muchas virtudes de orden temperamental y de pensamiento cuyos valores deben

⁷⁹⁷ E. Salazar y Chapela, «Gauchez, Maurice: *A la recherche d'une personnalité*», *art. cit.*

⁷⁹⁸ Si «la filosofía debe contribuir a poner luz donde hay oscuridad», para Ortega, «la crítica es también una actividad filosófica que debe aclarar la obra de los artistas, es decir, hacernos capaces de comprenderlos» (Rafael García Alonso, *El naufrago ilusionado. La estética de José Ortega y Gasset*. Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores (Filosofía), 1997, p. 244). La finalidad de la crítica consiste, por tanto, «en enseñar a leer los libros, adaptando los ojos del lector a la intención del autor» (*El Espectador. Tomo I, ob. cit.*, p. 154). Esta primacía de los propósitos sobre la realización «es una constante en los planteamientos de Ortega» (Rafael García Alonso, *El naufrago ilusionado. La estética de José Ortega y Gasset, ob. cit.*, p. 164), no en vano «todo libro es primero una intención y luego una realización» (*El Espectador. Tomo I, ob. cit.*, p. 72).

⁷⁹⁹ E. Salazar y Chapela, «Chabás, Juan, *Sin vela[s], desvelada*», *art. cit.*

⁸⁰⁰ E. Salazar y Chapela, «Carlos Alberto González, *El poema de los cinco sentidos*», *art. cit.* Ortega y Gasset también había advertido las limitaciones que podía presentar la valoración de los propósitos del escritor: «No siempre en la realización de una obra artística son artísticas las intenciones de su autor. A veces, un autor pretende plasmar en su obra intenciones y/o intuiciones no artísticas lo cual va en detrimento del carácter esencial que la obra artística debe tener según Ortega: el hermetismo» (Rafael García Alonso, *El naufrago ilusionado. La estética de José Ortega y Gasset, ob. cit.*, p. 164).

⁸⁰¹ El filósofo lo definió como «una serie de actos selectivos» ejecutados por el escritor (*El Espectador. Tomo I, ob. cit.*, p. 70), lo que permite la desrealización que ha de perseguir el artista. Existen, por tanto, tantos estilos como formas de desrealización, aunque pueden apreciarse técnicas comunes, como el uso de la imagen.

anteponerse a todo, preferentemente en el artista, como esenciales que son en él y de superior jerarquía»⁸⁰². Para demostrar su aseveración, Salazar Chapela proponía realizar la siguiente prueba:

Bastaría examinar una figura sobresaliente para ver inmediatamente cuántas cosas habría que decir de ella antes de llegar al examen del estilo, y cuántas cosas, por el contrario, quedarían por decir, soterradas e invisibles por tanto, si en el examen de la misma figura nos atuviésemos tan sólo a la forma, a lo exterior, al estilo. Éste tiene significación, positivo sentido, cuando hemos llegado a bucear el subsuelo, el fondo prieto de sentimientos, convicciones y pasiones, del cual el estilo es mera consecuencia.

Cada obra requería, por tanto, una aproximación diferente, porque no todos los autores, ni todos los libros podían ni debían ser observados de idéntica forma. Lógicamente, tampoco todos los que tuvo que comentar despertaron el mismo interés en Salazar Chapela, quien no siempre eligió los textos de los que se ocupó en sus reseñas. No podemos saber si fue el joven escritor el encargado de indicar cuáles debían ser los títulos que, como sucedió siempre en *El Sol*, encabezaban sus notas críticas. En cualquier caso, resulta muy revelador que durante 1927 la mayoría de ellas fueran rotuladas con un marbete tan genérico como lo es «Literatura», bajo el que se publicaron comentarios sobre poemarios, textos narrativos o estudios y ensayos⁸⁰³. «Los géneros literarios, ya lo sabemos, están en quiebra», nos recordó Salazar Chapela más de una vez⁸⁰⁴, aunque, como Ortega, creía en su existencia⁸⁰⁵, y, en algunos casos –según habremos de ver–, incluso en el

⁸⁰² E. Salazar y Chapela, «Benjamín Jarnés, *Ejercicios*», *art. cit.*

⁸⁰³ Con el tiempo, estas entradas se fueron adecuando a la clasificación tradicional –«Novela», «Ensayos», «Teatro», «Biografía»–, salvo en los casos en los que se optó por un título mucho más específico –«Sociología», «Ética», «Humorismo», «Vida española»–.

⁸⁰⁴ E. Salazar y Chapela, «Alberto Hidalgo: *Los sapos y otras personas*», *art. cit.* Algo parecido podemos leer también en E. Salazar y Chapela, «Santa Marina, Luis, *Tetramorfo[s]*», *art. cit.*

⁸⁰⁵ «Toda obra literaria pertenece a un género, como todo animal a una especie. (La idea de Croce, que niega la existencia de géneros artísticos, no ha conseguido dejar la menor huella en la ciencia estética) (José Ortega y Gasset, *Ideas sobre la novela*, en *Ideas sobre el teatro y la novela*. Madrid, Revista de Occidente-Alianza Editorial (Obras de José

disciplinado acatamiento de sus normas que debían seguir los autores. Ello no le impidió comprender que todo arte nuevo tiende a la disolución literaria y a la «descomposición de los esquemas tradicionales de géneros y sus límites»⁸⁰⁶, tal y como dejó escrito en las páginas de *El Sol*:

Teatro, novela y poesía no son hoy los únicos géneros. No son ya, mejor dicho, géneros delimitados, ajustados con fidelidad, servilismo y paciencia a preceptos tradicionales [...]. En la novela, por ejemplo, la libertad, la fantasía, el ímpetu alegre y deportivo llega a hacernos dudar, a veces, si lo que se nos da como novela sea precisamente una novela. Imagino los sudores de los escritores de libros de textos [*sic*] al pretender rotular, catalogar y encajonar algunas obras de nuestros autores más jóvenes. Sudores de impotencia al pretender incluir aquéllas *a fortiori* en el imprescindible —«si que también pedagógico»— casillero genérico. ¿Qué nomenclatura adoptarán para las *Visperas*, de Salinas; para el *Profesor*, de Jarnés; para la «Crítica-anuncio de semblanzas y caricaturas», de Giménez Caballero?⁸⁰⁷.

Aunque su labor no requería esfuerzos tan improbables como los que, según imaginaba, habrían de realizar algún día los estudiosos de la literatura, Salazar Chapela también se enfrentó en su trabajo diario a las especiales circunstancias por las que atravesaban los géneros literarios. En sus reseñas se ocupó de todos ellos, aunque no con la misma frecuencia. Es comprensible que se le encomendaran muy pocos comentarios sobre creaciones

Ortega y Gasset, 19), 1995, p. 17). Las discrepancias que mantuvieron ambos filósofos sobre los géneros literarios tienen su base en un desacuerdo previo: el reconocimiento como unidad o dualidad del fondo y de la forma. Para Croce, las diferencias genéricas no tienen razón de ser durante el proceso de creación; se trata de una imposición «lógica» llevada a cabo *a posteriori*. En el caso de Ortega y Gasset, el género surge en el mismo momento en el que se concibe la obra. Sobre este tema puede verse el artículo de Fernando Lázaro Carreter «Ortega y los géneros literarios» (en Agustín Sánchez Vidal, *Historia y crítica de la literatura española*. Al cuidado de Francisco Rico. 7/1. *Época contemporánea: 1914-1939. Primer suplemento*. Barcelona, Editorial Crítica (Páginas de Filología), 1995, pp. 39-44).

⁸⁰⁶ Francisco Javier Díez de Revenga, *Panorama crítico de la generación del 27*. Madrid, Editorial Castalia (Literatura y sociedad), 1987, p. 29. Buen ejemplo de ello es la valoración que se hace en su momento de la obra de Valle-Inclán (*cfr.* Javier Serrano, *El arte del elogio, ob. cit.*, p. 76 y ss.).

⁸⁰⁷ E. Salazar y Chapela, «Santa Marina, Luis, *Tetramorfo[s]*», *art. cit.* El escritor se refiere en los ejemplos que aporta a las primeras narraciones adscritas al arte nuevo,

dramáticas⁸⁰⁸, el género que, según el crítico, «suscita más opiniones – populares e intelectuales– apasionadas». «El teatro», aseguró Salazar Chapela, «arrastra estas pasiones tan hermosas como resentidas»⁸⁰⁹, aunque él apenas tuvo oportunidad de mostrar las sensaciones que producía en su ánimo la producción dramática del momento. *El Sol* contaba con un crítico especializado de la categoría de Enrique Díez-Canedo⁸¹⁰, mientras que Salazar Chapela poseía evidentes limitaciones en este ámbito. A pesar de ello, al escritor se le confió la tarea de comentar tres obras creadas por autores noveles en estas lides.

Si no fuera por el rótulo que sirve de presentación a la reseña –«Teatro»– nadie diría que *Enemigo que huye*, de José Bergamín, es una obra dramática, pues Salazar Chapela no alude a esa condición en ningún momento. Para el crítico se trata de «un libro sorprendente», como lo es también su autor, un «joven encastillado en sus máximas, como erizado de aforismos –o púas–, como vestido de prismas»⁸¹¹. *Enemigo que huye* se sitúa, según Salazar Chapela, «en el tránsito del pensamiento puro a la poesía pura»; es una

publicadas por Pedro Salinas y por Benjamín Jarnés en la colección «Nova Novorum», y a los ya mencionados «carteles literarios» de *Gecé*.

⁸⁰⁸ La crisis del teatro fue, en estos años, especialmente grave. El conservadurismo de los empresarios y la presión ejercida por el público son algunos de los factores que impidieron que la renovación técnica y temática que podía observarse en otros géneros literarios llegara a los escenarios (cfr. R. de la Fuente, «El imposible vanguardismo en el teatro español», en T. Albaladejo, F. J. Blasco y R. de la Fuente (eds.), *Las vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos (2)*. Madrid, Ediciones Júcar (Ensayos Júcar, 6), 1992, pp. 127-148). Sobre el tema puede verse también el estudio de Dru Dougherty «Talía convulsa: la crisis teatral de los años 20» (en Robert Lima y Dru Dougherty, *Dos ensayos sobre teatro español de los 20*. Edición de César Oliva. Murcia, Universidad (Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 11), 1984, pp. 87-155).

⁸⁰⁹ E. Salazar y Chapela, «Romero M, Guglielmini, *El teatro del disconformismo*», *art. cit.*

⁸¹⁰ Su producción crítica fue recogida en los cuatro volúmenes que integran *El teatro español de 1914 a 1936. Artículos de crítica teatral*. México DF, Joaquín Mortiz, 1968. El primer tomo reproduce el revelador «Panorama del teatro español desde 1914 hasta 1936» que publicó durante la guerra civil (*Hora de España*, Barcelona, XVI (abril de 1938), pp. 13-52).

«mixtura –de ciencia y arte [...]–, lo cual nos lleva de babor a estribor, de estribor a babor, en un balanceo continuo, tenaz, penoso, mareante...».

No le desconcertó tanto *La tragedia de todos*, de Victoriano García Martí, por lo que pudo advertir, nada más empezar su reseña, que la obra pertenecía al género dramático; mejor dicho, «a una suerte de género –o mundo– dramático muy especial, lejano por su originalidad de fondo y forma, de las obras comunes catalogadas en el género...»⁸¹². El autor tiende «más a la página enjundiosa de pensamiento que a la página esencialmente estética, artística», por lo que no crea caracteres, «sino cuestiones, figuras simbólicas, alegorías». Los personajes «no se mueven: hablan. No viven: teorizan». Es precisamente «esa inmovilidad de las figuras» lo que «desembaraza a García Martí del trabajo genuinamente dramático y efectista, teatral, para atender ampliamente, con claridad de estilo, sencillez y finura, a los parlamentos –filosóficos– de los personajes». Por ello, «todo el interés, que es muy grande, de la obra de García Martí es un interés de pensamiento». Tampoco había sido creada para ser representada *Robinsón*, la primera obra de Felipe Ximénez de Sandoval. Según el subtítulo, se trata de «un libro de teatro, pero de teatro "decorativo"», recordó Salazar Chapela antes de apuntar que la pieza parece haber sido escrita «para darse al público de este modo: en un volumen», porque «tiene [...] valores que sólo en la lectura pueden ser perceptibles y encantadores: valor de estilo, valor de imágenes, valor de pensamiento»⁸¹³. En *Robinsón* exalta Ximénez de Sandoval el deporte a través de escenas que no son sino «meros motivos, pretextos para exhibiciones espléndidas, cuadros "decorativos", animados siempre con la

⁸¹¹ E. Salazar y Chapela, «Bergamín, José: *Enemigo que huye*», *El Sol*, Madrid (12 de abril de 1928), p. 2. La obra ha sido incluida recientemente en la antología *Teatro español de vanguardia* (ob. cit., pp. 133-208).

⁸¹² E. Salazar y Chapela, «García Martí, V.: *La tragedia de todos*», *El Sol*, Madrid (1 de julio de 1928), p. 2.

⁸¹³ E. S. y Ch., «Ximénez de Sandoval, Felipe: *Robinsón*», *El Sol*, Madrid (8 de noviembre de 1928), p. 2.

música de la palabra». Es, en definitiva –afirmó Salazar Chapela–, «el libro de un joven enamorado de la juventud. Que trae con sus evocaciones deportivas sencillez helénica, visiones mediterráneas, mármoles, playas y desnudos»; pero que no demuestra –podemos inferir– sus cualidades como dramaturgo.

Tampoco le correspondió ocuparse, salvo en contadas ocasiones, del género biográfico, «un producto en alza, foráneo, iniciado en Inglaterra, desde donde pasó a la vecina Francia»⁸¹⁴. En España se empezaron a observar las primeras muestras de esta tendencia en 1926, pero no fue hasta el año siguiente cuando «las múltiples apariciones de la biografía en *Revista de Occidente* valdrían como síntoma suficiente»⁸¹⁵ del auge de un género que alcanzó «su definitiva victoria» en 1928⁸¹⁶ por razones a las que tendremos ocasión de referirnos más adelante. En ese año Salazar Chapela firma cuatro de las numerosas reseñas que aparecieron en *El Sol* con el título de «Biografía». La primera es, en rigor, un libro de «memorias», según advirtió el crítico, pues se trata de la vida de Santa Teresa de Jesús contada por ella misma⁸¹⁷. Un mes después veía la luz *Sarmiento en el destierro*, obra de Armando Donoso que constituye, en palabras de Salazar Chapela, «un serio aporte a la comprensión exacta, cierta, del escritor americano»⁸¹⁸. En las dos notas mencionadas el escritor no se pronunció acerca del éxito de un género que resultaba aquí singularmente novedoso. Sí lo hizo cuando se enfrentó al comentario del último libro de César González Ruano, autor de una biografía del modernista y bohemio Enrique Gómez Carrillo: «Antes, las vidas –o los ríos– iban a dar en la mar, que es el morir. Pero ahora, las vidas, aun las más

⁸¹⁴ Enrique Serrano Asenjo, *Vidas oblicuas: Aspectos teóricos de la nueva biografía en España (1928-1936)*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza (Humanidades, 41), 2002, p. 71.

⁸¹⁵ *Ibidem*, p. 72.

⁸¹⁶ *Ibidem*, p. 75.

⁸¹⁷ E. Salazar y Chapela, «Teresa de Jesús, Santa: Su vida», *art. cit.*

⁸¹⁸ E. S. y Ch., «Armando Donoso: *Sarmiento en el destierro*», *art. cit.*

insignificantes, dan en las biografías»⁸¹⁹. No parece por sus palabras que estuviera muy entusiasmado con esta novedad. Le molestaba, en primer lugar, que se describieran las vidas antes del fallecimiento de las personas. «La biografía en vida será siempre cortarle gratuitamente la vida a un señor... O darnos una parte por el todo. O detener porque sí la continuidad y fluencia, interesante o no, de los episodios de un hombre». Pérez de Ayala, Pío Baroja y Blanco-Fombona eran tres «españoles vivos y coleando –o escribiendo–» de los que ya podían verse en el mercado los relatos de sus respectivas existencias. En estos casos, proponía Salazar Chapela, lo que procede es realizar estudios sobre sus obras. La vida de Gómez Carrillo, escritor «de relativo valor literario, pero cuya existencia –aparte dos, tres o catorce picardías– tiene escasísimo interés», había salido de las imprentas poco después de su muerte, «a la cola del entierro, como una flor funeraria». A González Ruano le habían bastado «veinticuatro horas», afirmaba con cierta exageración Salazar Chapela, para reflejar en letra impresa los cincuenta y cuatro años de la vida de Gómez Carrillo. Que no se escriban tampoco «biografías ocasionales, por fervorosas que sean, a la cola de los entierros», pidió el crítico, porque cuando esto sucede «llora uno a escritores que –de otro modo, sin biografía– uno no los hubiera llorado nunca». La última biografía comentada por Salazar Chapela en esta primera etapa como reseñista de *El Sol* «merece sincero aplauso», escribió el crítico en la primera línea de su nota⁸²⁰. Se trataba de la historia de Bismarck, «figura grande, formidable» –«¿Ha habido en el siglo XIX –dice Ortega– más recia figura de estadista que la del canciller férreo?»–, que aparece retratada por Herrero Miguel de un modo ameno y bien documentado. «Una biografía de Bismarck es por fuerza, si se trata, como en este caso, de una perfecta exposición, una

⁸¹⁹ E. Salazar y Chapela, «González Ruano, César: *Enrique Gómez Carrillo. El escritor y el hombre*», *El Sol*, Madrid (26 de abril de 1928), p. 2.

⁸²⁰ E. Salazar y Chapela, «A. Herrero Miguel: *Bismarck*», *El Sol*, Madrid (29 de abril de 1928), p. 2.

página desmesurada de acontecimientos prieta de contenido, de la historia de Alemania».

La mirada crítica de Salazar Chapela se detuvo, sobre todo, en tres géneros: la lírica, la narrativa y el ensayo. Son, en su mayoría, obras de autores españoles, pero también analiza libros de escritores hispanoamericanos, pues, aunque Sender era el especialista en la historia y en la política de aquellos países, y el reseñista más asiduo en ese ámbito, otros colaboradores –Díaz Fernández, Giménez Caballero, A. Rodríguez de León y, como ha sido dicho, Salazar Chapela– realizaron asimismo ocasionales incursiones en ese terreno⁸²¹. El comentario de algunas obras escritas originariamente en francés y de un pequeño número de traducciones de esa lengua y del inglés o del alemán al castellano completan la labor realizada por Salazar Chapela en *El Sol* durante 1927 y 1928. En muchas de esas reseñas reparó en el trabajo llevado a cabo por traductores, prologuistas y editoriales. A éstas últimas se refirió a menudo por diferentes motivos. Acogió con gran satisfacción personal el interés por difundir la lectura entre los más jóvenes que venía demostrando, desde su fundación en 1923, la barcelonesa Editorial Juventud⁸²², a la que no le unía ningún tipo de vínculo entonces, aunque sí realizaría trabajos para esa empresa en los años treinta. Los libros infantiles de calidad, a los que él no tuvo acceso en sus primeros años de vida –como ha sido puesto de manifiesto en el capítulo 1–, llegaban por fin a las manos de los niños y de los adolescentes españoles. Otros elogios contenidos en sus comentarios críticos respondieron, al margen del valor que Salazar Chapela pudiera reconocer en el trabajo realizado, a evidentes compromisos. Así sucede con la «Colección Universal» que dirigía García Morente, a la que también se refirió, como ha sido señalado,

⁸²¹ Cfr. José Domingo Dueñas Lorente, *Ramón J. Sender. Periodismo y compromiso (1924-1939)*, ob. cit., p. 108.

⁸²² Cfr. E. Salazar y Chapela, «Juana Spyri: *Heidi*», *El Sol*, Madrid (19 de febrero de 1928), p. 2.

en *La Gaceta Literaria*⁸²³, con la «Biblioteca de Revista de Occidente»⁸²⁴ o con las publicaciones del «periódico de las letras»⁸²⁵. Y no es casual tampoco que, aunque los libros que reseñó fueron publicados en muchas y muy diversas casas editoras, un buen número de ellos hubieran salido de las prensas de *Revista de Occidente*, Espasa-Calpe o de las editoriales cuya distribución en exclusiva estaba reservada a la citada empresa, como Sucesores de Rivadeneyra, La Lectura –que publicaba la colección «Cuadernos Literarios»⁸²⁶– o Biblioteca Nueva. De igual modo, no fue fruto del azar que se reseñaran en *El Sol* libros extranjeros impresos por entidades con las que Ortega y sus discípulos mantenían un buen entendimiento

⁸²³ En *El Sol*, Salazar Chapela celebró la aparición de las memorias de Santa Teresa de Jesús «en una colección modesta, fácil a todas las fortunas, presentada con pulcritud y sencilla elegancia. Y celebremos asimismo», continuó el crítico, «con esa aparición, la de dos libros más que aseguran el tino de la biblioteca mencionada: *A buen fin no hay mal principio*, de Shakespeare, y *Notas*, de José Ortega y Gasset» (E. Salazar y Chapela, «Teresa de Jesús, Santa: *su vida*», *art. cit.*).

⁸²⁴ Salazar Chapela elogió la serie, que dirigía Ortega y Gasset, dedicada a la publicación de novela rusa a propósito del comentario que realizó de *El farol*, de Eugenio Zamiatin: «Ya *El tren blindado número 14-69*, de [...] Ivanov, inició en la primavera pasada esta nueva serie de publicaciones escogidas, las cuales atienden a recoger y dar en español lo mejor y más nuevo de la literatura rusa, hoy tan interesante, tan fuerte, tan ágil a la vez, tan extraordinariamente patética, como creada a la vera del ancho foso –apenas salvado– del cambio político ruso [...]. Merced a las publicaciones de la biblioteca antedicha [...] penetran en España y América los vientos cardinales de Europa. Y acaso este alivio originalísimo del pueblo ruso, de su literatura, sea entre todos los vientos el más nuevo y tonificante para nosotros. Nos llega de la estepa o del bosque, de la calle o del hogar caldeado, y trae un penetrante olor a naturaleza vigorosa, primigenia, a vida expeditiva y sin dobleces, en la cual los sentimientos y las pasiones se muestran vivos, claros, al desnudo» (E. Salazar y Chapela, «Eugenio Zamiatin: *El farol*», *art. cit.*).

⁸²⁵ «El sello iberoamericano internacional» con el que fue publicada la poesía de Tomás Garcés era, al decir del crítico «un "marchamo" definitivo» (E. Salazar Chapela, «Tomás Garcés, *La rosa y el laurel*», *art. cit.*).

⁸²⁶ «Elogiemos primero las tres selectas series de los "Cuadernos literarios". Se trata de unas publicaciones sencillas, modestas, sumamente económicas, animadas de un espíritu crítico muy fino, de un riguroso –pero amplio, extenso– espíritu de selección. Los nombres que aparecen en el índice de las tres series publicadas hasta ahora (entre otros, Baroja, "Azorín", Canedo, D'Ors, Menéndez Pidal, Moreno Villa, Cajal, "Andrenio"), como el índice de los cuadernos en preparación, aseguran el tino de la biblioteca mencionada. De los escritores jóvenes, aparecieron ya versos de Gerardo Diego (*Manual de espumas*), prosas de Jarnés (*Ejercicios*), ensayos de Fernando Vela (*El arte al cubo*)» (E. Salazar y Chapela, «Bacarisse, Mauricio: *El paraíso desdeñado*», *art. cit.*).

intelectual, como la parisina *Nouvelle Revue Française*, publicación que, junto a *Revista de Occidente* y *The Criterion*, de T. S. Eliot, constituía en aquellos años «la suma trinidad de revistas europeas»⁸²⁷.

Siempre que le fue posible, Salazar Chapela enjuició los libros que reseñó partiendo del criterio de modernidad entonces en uso. Ante la nueva literatura, no escribe los «ensayos en simpatía» que fueron característicos de los críticos de la denominada «generación del 14», sino que va más allá: «mueve [su pluma] una palpitación de entusiasmo»⁸²⁸. «Hay», como señaló Guillermo Díaz-Plaja en 1928 al describir el proceder habitual de los jóvenes críticos en aquel tiempo, «una negativa absoluta, feroz, para todo lo que no marche al ritmo de las nuevas normas. No sólo se niega el elogio, sino la atención. Otra cosa significa la traición a la época; significa –lo dice Guillermo de Torre– la "falacia del retorno"»⁸²⁹. Se observa así un «espíritu de escuela» que es perceptible también en Salazar Chapela, por lo que, igual que sus compañeros, con frecuencia «levanta un fragor de bombos y platillos ante la obra recién nacida. Pretende guiar a las multitudes»⁸³⁰. Dicha actitud era sumamente arriesgada, como advirtió muy pronto Salazar Chapela, pues, en su opinión

los reproches del artista joven –intransigente, exclusivista por su juventud– al arte pasado de moda, y los reproches del hombre pasado de moda –intransigente, exclusivista por su senectud– al arte joven, guardan entre sí, de seguro, no obstante sus capitales diferencias, grandes, profundas semejanzas. Ambos

⁸²⁷ Dámaso Alonso y Jorge Guillén, «Una generación poética», en Víctor García de la Concha (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*. Al cuidado de Francisco Rico. VII. *Época contemporánea: 1914-1939*, ob. cit., p. 266. Para Evelyne López Campillo, *Revista de Occidente* poseía características que la diferenciaban de las publicaciones citadas, pues se propuso «presentar al lector un panorama de todas las ramas de la cultura del momento, literatura, filosofía, psicología, sociología, historia o ciencias» (*La Revista de Occidente y la formación de minorías (1923-1936)*, ob. cit., p. 69).

⁸²⁸ Guillermo Díaz-Plaja, «El nuevo sentido de la crítica», en *Vanguardismo y protesta*. Prólogo de José-Carlos Mainer. Barcelona, Ediciones Asenet (Los libros de la frontera, 24), 1975, p. 34.

⁸²⁹ *Idem*.

⁸³⁰ *Ibidem*, p. 35.

recusan muchas veces las obras –aquél por anticuadas, éste por modernas– atentos a lo exterior, a la superficie, prescindiendo sin más ni más, entonces, de propósitos previos en el autor, que son desde un principio quienes condicionan la forma, nueva o vieja⁸³¹.

El tiempo acabaría confirmando los temores del joven crítico, y mostraría a los miembros de la nueva generación el flaco favor que les estaban haciendo los fieles seguidores de las modernas doctrinas⁸³². En España, «la crítica literaria es un minueto con variaciones», aseguró Federico García Lorca en la carta que le escribió a Ricardo Baeza en agosto de 1928 para agradecerle los artículos sobre el *Romancero gitano* que había publicado en *El Sol*⁸³³. La imposibilidad de actuar libremente en el ejercicio de su labor incomodó enormemente a Salazar Chapela porque le obligó a emitir juicios claramente contradictorios en ocasiones. Sin embargo, poco podía hacer para salir de una enojosa situación que –no debemos olvidarlo– era su medio de vida. Se hallaba sometido a los dictados estéticos del momento, y estaba instalado en medio del fuego cruzado que, como ha sido referido en páginas precedentes, se disparaban entre sí los responsables de las publicaciones en las que colaboraba. *El Sol*, comunicó César M. Arconada a Guillermo de Torre en carta fechada en Madrid el 17 de septiembre de 1928, «cada vez está más alejado de todos nosotros, de toda la gente joven. No pueden vernos. A *La Gaceta*, sobre todo. Y yo para ellos, particularmente, soy el demonio. Me quitan de todos los sumarios, de todos los banquetes»⁸³⁴. Esta supuesta hostilidad, referida también por Giménez Caballero, afectó a Salazar Chapela, según aseguró su compañero en la redacción del «periódico

⁸³¹ E. Salazar y Chapela, «Chabás, Juan: *Sin vela[s], desvelada*», *art. cit.*

⁸³² La crítica, escribió Rafael Cansinos-Assens, «predominantemente hecha por jóvenes y sobre jóvenes, no tiene, como se comprenderá, gran valor estimativo, y se deja influir por simpatías y afinidades de grupo. No tiene autoridad, ya que crítico y autor están en el mismo plano de inmadurez e inexperiencia, y al crítico espontáneo le falta toda plataforma sobre la cual erguirse» (La evolución de la crítica», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 168 (diciembre de 1968), p. 266).

⁸³³ Federico García Lorca, *Epistolario completo, ob. cit.*, p. 574.

de las letras» en la carta citada: «Ahora Salazar y Chapela hizo una nota sobre mi libro y después de compuesta la mandaron deshacer y quisieron echarle de *El Sol* por atreverse a hacer una nota sobre mí. Gracias que después pudo arreglarlo»⁸³⁵. En efecto, la reseña de *Urbe*, primer libro de poemas de César M. Arconada, no apareció en *El Sol*⁸³⁶, a pesar de que Salazar Chapela comentó muchos de los volúmenes de versos que publicó la malagueña Imprenta Sur, donde había sido editado el poemario. El crítico continuó colaborando en el periódico que le había ayudado a aumentar su proyección pública, pero en los últimos meses de 1928 la frecuencia con la que se divulgaron sus notas bibliográficas disminuyó notablemente⁸³⁷.

2.5.1.3.1. «El signo lírico»

«Para cada generación, vivir es», según afirmó Ortega y Gasset en *El tema de nuestro tiempo*, «dejar fluir su propia espontaneidad»⁸³⁸; «cada generación consiste en una peculiar sensibilidad»⁸³⁹. La de la joven literatura se distinguió por su vocación lírica, como expuso en 1940, mucho mejor de lo

⁸³⁴ *Art. cit.*

⁸³⁵ *Idem.*

⁸³⁶ En *La Gaceta Literaria* lo comentó Francisco Ayala. Otras revistas literarias publicaron reseñas críticas poco después de su salida al mercado. Es el caso de *Mediodía*, en la que el poemario fue valorado por A. N, siglas que remiten, con toda probabilidad, al prosista y poeta extremeño Antonio Núñez C. de Herrera, colaborador habitual de la revista sevillana (cfr. «Neorama», XIII (octubre de 1928), p. 16). Guillermo de Torre preparó una reseña que vio la luz en *Síntesis* (Buenos Aires, 18 (noviembre de 1928), pp. 362-363).

⁸³⁷ En agosto, Salazar Chapela sólo publicó dos notas; en septiembre, una; en octubre, dos; en noviembre, una, y en diciembre, dos. No podemos saber si la reducción de sus colaboraciones se debió al incidente señalado por César M. Arconada. Quizá fue por entonces cuando Salazar Chapela inició sus contactos con la Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, con la que mantuvo, como veremos en el capítulo 3, una relación laboral que duró varios años. Lo que sí podemos aportar a este respecto es que el último libro que comentó el crítico en *El Sol* en 1928 fue, precisamente, una obra publicada por la CIAP (E. Salazar y Chapela, «Mexía, Pero: *Diálogos*», (23 de diciembre de 1928), p. 2).

⁸³⁸ José Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, *ob. cit.*, p. 80.

⁸³⁹ *Ibidem*, p. 82.

que pudiéramos hacerlo nosotros, Pedro Salinas, protagonista y testigo privilegiado de aquel tiempo. «El signo el siglo XX es el signo lírico», pues «los autores más importantes de ese período adoptan una actitud de lirismo radical al tratar los temas literarios»⁸⁴⁰. En dicha tendencia observó el autor de *La voz a ti debida* «grandes ondas cronológicas, netamente apreciables». La primera la sitúa en 1907. «Hacia 1925 se insinúa una segunda onda lírica que alcanza su pública plenitud en el año 1928, verdadero año fasto de nuestra poesía, ya que en él salen el *Primer romancero gitano* [sic], de Federico García Lorca; *Cántico*, de Jorge Guillén, y *Cal y canto* y *Sobre los ángeles*, de Rafael Alberti, libros que traen vivas novedades y perfecciones absolutas a nuestra poesía»⁸⁴¹. El lirismo conquista el espíritu de los escritores cuando éstos no viven en una época racionalista y analítica –en la que siempre predominan la prosa, el ensayo o las formas didascálicas de la poesía–, sino en un período de inestabilidad de sentimientos, de profunda conmoción de la sensibilidad. Es entonces habitual que la poesía se convierta en «dueña casi absoluta» de la creación literaria⁸⁴². «El mundo es lírico por obra y gracia de la mirada», afirmará, en una de sus notas críticas, Salazar Chapela, como ya ha sido señalado⁸⁴³. Esta forma de contemplar el universo será, por tanto, la que propiciará que la literatura se impregne de lirismo⁸⁴⁴ y que el poema en prosa –tan poco común en nuestras letras– comience a ser visto aquí como una práctica artística cotidiana, del mismo modo que

⁸⁴⁰ Pedro Salinas, «El signo de la literatura española del siglo XX», en *Literatura española siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial (El libro de bolsillo, 239), 1996, 7ª reimpr., p. 34.

⁸⁴¹ *Ibidem*, p. 39.

⁸⁴² *Cfr. ibidem*, p. 40.

⁸⁴³ E. Salazar y Chapela, «Fernando Villalón-Daoiz: *Andalucía la baja*», *art. cit.*

⁸⁴⁴ «El lirismo contemporáneo medra no sólo en las altas temperaturas de la poesía lírica, género tradicionalmente identificado con el lirismo, sino en las regiones mucho menos encendidas de la novela, y, victoria final, hasta en las generalmente frías del ensayo. Toda nuestra literatura está impregnada de lirismo» (Pedro Salinas, «El signo de la literatura española del siglo XX», *art. cit.*, p. 40).

sucedía, desde hacía tiempo, en otros países europeos⁸⁴⁵. Los límites que hasta entonces diferenciaban la prosa del verso se desdibujan, como advierte Salazar Chapela en algunas de sus colaboraciones.

Y aunque también recordó que «un poeta no requiere explicación o presentación; no es un conferenciante. A un poeta hay que dejarle que se defina por sí mismo –en el libro–»⁸⁴⁶, los comentarios sobre los poemarios que analizó entre 1927 y 1928 son, sin lugar a dudas, las reseñas más relevantes de cuantas publicó en *El Sol* durante ese tiempo, no sólo por la singular motivación con la que los preparó sus –recordemos su inicial vocación poética, a la que no había renunciado plenamente, al menos en el ámbito privado–, sino por la comodidad que sintió, como crítico, al aplicar a la creación poética los criterios estéticos del momento, pues era en ella donde podían ser exhibidos y percibidos de forma mucho más clara y coherente que en otros géneros literarios los principales rasgos de la modernidad, la quintaesencia del arte nuevo. Su mirada se detuvo así en la producción de un buen número de jóvenes poetas que iniciaban o reconducían, por aquel entonces, sus trayectorias artísticas⁸⁴⁷. A través de esas notas críticas

⁸⁴⁵ Cfr. Miguel Ángel García, *El veintisiete en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*, ob. cit., p. 186.

⁸⁴⁶ E. Salazar y Chapela, «Rafael Laffón: *Signo +. Poemas*», art. cit. Tampoco una obra poética puede ser, «en rigor, traducida», afirmó en «Shakespeare (W.): *Los poemas*», *El Sol*, Madrid (11 de enero de 1929), p. 2).

⁸⁴⁷ Desde la perspectiva actual, las reseñas sobre poesía publicadas por Salazar Chapela en este tiempo constituyen, sin lugar a dudas, el conjunto de colaboraciones críticas más coherente y de mayor interés de cuantas realizó entonces. Muy atento a la producción de los nuevos poetas, el crítico reparó en contadas ocasiones en los versos de autores consagrados. Así sucede en el caso de Salvador de Madariaga, artífice «desde la revista *España*» de la «reivindicación [d]el antiguo romance», después «cultivado por todos, grandes y pequeños, hasta culminar en el día de hoy en las poesías populares, gitanas, de Federico García Lorca». En *La fuente serena*, su nuevo poemario, Madariaga vuelve «atrás, allí donde la poesía se une rigurosamente a la anécdota, al cuento, al episodio. Otros poetas –Juan Ramón, Antonio Machado– han preferido la libertad, salir de la cárcel –acaso angustiada– de los arquetipos sepultados –o vivos– en la historia literaria de España», recordó Salazar Chapela. «Salvador de Madariaga, por el contrario, revive aquellos arquetipos. Muy a su gusto, muy hábilmente. Y porque los revive a la perfección,

podemos hacernos una idea bastante fidedigna del panorama poético español de unos años cruciales en los que «el cultivo de la nueva literatura propició una suerte de descentralización artística peninsular...»⁸⁴⁸. Sin embargo, antes de advertir la existencia de inclinaciones comunes a una época o a una zona de España, como también hará Salazar Chapela, era preciso enjuiciar todas y cada una de las obras que debía comentar por sus propios méritos, que eran, lógicamente, los de los autores que les habían dado vida. Para valorarlos, el crítico se cercioró, según los dictados de su credo estético, de su sinceridad, de su elegancia y de su originalidad, pues, en arte, la presencia de estas tres cualidades resultaba, en su opinión, inexcusable.

Aunque ya había comentado obras poéticas durante el tiempo en el que estuvo vinculado a *El Estudiante*, sus inicios como reseñista de poesía en *El Sol* no fueron inmediatos. Por alguna razón, sea ésta la casualidad o la determinación que pudieron tomar en ese sentido los responsables del contenido bibliográfico del periódico, Salazar Chapela tardó dos meses en firmar su primera nota crítica sobre un poemario. Se trata del comentario que le dictó la lectura de *Perfil del aire*, primera colección de versos de Luis Cernuda –aparecida en abril de 1927–, sobre la que ya habían visto la luz las reseñas de otros compañeros de la joven crítica, con los que Salazar Chapela –quien tal vez esperó, con razonable prudencia, a que se difundieran las mencionadas valoraciones– se mostró de acuerdo. Desde *La Libertad*, Juan Chabás fue el primero en señalar la influencia que había ejercido la poesía de Jorge Guillén en el poeta sevillano⁸⁴⁹, una poderosa impronta que ya había detectado con preocupación Pedro Salinas, su mentor, quien le había

su pecado se convierte –virtuosamente– en virtud» (E. Salazar y Chapela, «Madariaga, Salvador de: *La fuente serena*», *El Sol*, Madrid (6 de mayo de 1928), p. 2).

⁸⁴⁸ José-Carlos Mainier, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, ob. cit., p. 211.

⁸⁴⁹ Cfr. Juan Chabás, «*Perfil del aire*, de Luis Cernuda», *La Libertad*, Madrid (29 de abril de 1927); artículo reproducido en *Juan Chabás. De las vanguardias al exilio (1900-*

sugerido que leyera y estudiara con cuidado la obra poética de Guillén⁸⁵⁰, cuya influencia, aunque no es la única, es innegable. A pesar de extenderse en el magisterio ejercido por Guillén, Chabás consideró que *Perfil del aire* era «un excelente primer libro», por lo que a partir de entonces había que incorporar a Cernuda «a cualquier recuento de la poesía juvenil»; eso sí, «con la esperanza de que alcance eficaz y propia madurez». Chabás dio muestras de cierta «benevolencia»⁸⁵¹, sobre todo en comparación con los juicios que todavía estaban por llegar. Francisco Ayala insistió en denunciar los ecos guillenianos, y censuró también «una supuesta falta de modernidad, una ausencia de espíritu vanguardista y de amor hacia el mundo contemporáneo con su velocidad mecánica»⁸⁵². El comentario de Salazar Chapela «no contribuyó a aliviar el desengaño del joven poeta»⁸⁵³, que «no pudo olvidar

1954). Edición de Javier Pérez Bazo y Jesús García Gabaldón. Valencia, Biblioteca Valenciana, Generalitat Valenciana, 2001, pp. 253-254.

⁸⁵⁰ Cfr. James Valender, «Introducción», en Luis Cernuda, *Epistolario, 1924-1936*. Edición de James Valender. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes (Epístola, 2), 2003, p. XX. «Es imposible ya evitar la salida de *Perfil del aire* y eso a ti te contraría un poco, por lo que veo. Es imposible evitarlo por razones materiales, esto es que ya está entregado y anunciado y Cernuda con una ilusión obsesiva por verlo hecho, y por razones ideológicas, éstas son la reserva de Cernuda, su testarudez, lo difícil que sería cualquier insinuación dilatoria por mi parte», le escribió Salinas a Guillén a principios de 1927 (*Correspondencia (1923-1951)*, ob. cit., p. 69).

⁸⁵¹ Derek Harris, «Introducción y Estudio», en Luis Cernuda, *Perfil del aire. Con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario*. Edición y estudio de Derek Harris. London, Tamesis Books Limited (Tamesis Serie B-Textos, XI), 1971, p. 47.

⁸⁵² *Idem.* Harris atribuye la virulencia de estas opiniones a la juventud de Ayala, que contaba entonces con veintiún años, pero no repara en que sus argumentos se hallan impregnados del tono polémico que fue habitual en *La Gaceta Literaria*, revista donde apareció la reseña (1 de mayo de 1927), en su primer año de vida. «La nota [...] en *La Gaceta Literaria*», le escribió José Bergamín en la carta que le remitió a Cernuda el 6 de julio de 1927, «es, sencillamente, una estupidez –muy propia del periódico en que aparece; una estupidez más» (Luis Cernuda, *Epistolario, 1924-1963*, ob. cit., p. 59).

⁸⁵³ Derek Harris, «Introducción y Estudio», p. 47. La reseña de Salazar Chapela coadyuvó «a difundir el mito parecidista, y en términos más duros, por cierto, que los utilizados por Ayala» (José María Barrera López, «Luis Cernuda: una juventud sevillana, 1918-1928», en *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda 1902-1962*. Catálogo de la exposición celebrada en la Residencia de Estudiantes (Madrid, mayo-julio de 2002) y el Convento de Santa Inés (Sevilla, septiembre-noviembre de 2002). Edición de James Valender. Madrid, Sociedad Estatal de Comunicaciones Culturales-Residencia de Estudiantes, 2002, p. 201).

en toda su vida la desilusión amarga que experimentó ante la incompreensión de los críticos»⁸⁵⁴ —«esas cotorras que ejercen la crítica», escribirá al recordar sus opiniones bastantes años después⁸⁵⁵—. El colaborador de *El Sol* no sólo volvió a afirmar la influencia de Guillén, sino que empezó su comentario hablando de él, de su concepción de la poesía y del uso que venía haciendo de algunas formas métricas. «Las formas clásicas de la poesía, particularmente la décima, tienen su riesgo, clara está», afirmó antes de añadir:

Para Guillén, que sabe vencer elegantemente las dificultades, ninguno; pero para otros —Cernuda en este caso— poseen el peligro de dejar al poeta moderno en versificador, en habilidoso malabarista de la rima. Y ello es terrible. Terrible, porque vemos al consonante acogotar y dejar sin resuello a cuanto pugna por salir de poético, de poesía pura, en la composición. Y porque conduce irremediabilmente, además, a la monotonía⁸⁵⁶.

También le parecía peligrosa «la imitación, aunque no haya en ésta absoluta consciencia y sea, por consiguiente, como la del amante, amor, apego y afición involuntarios o inconscientes». Decía Nietzsche, continuó su argumentación Salazar Chapela, que «"cada artista elige sus modelos, y en esta elección se halla implícito su mayor elogio"». Cernuda había «elegido el verso de Jorge Guillén como arquetipo». Si había actuado con «consciencia o inconsciencia», por «voluntad o fatalidad» era lo de menos. Lo importante para el crítico estribaba «en que Cernuda no supera, ni iguala siquiera, a su tipo o arquetipo poético. Se queda en la buena imitación, se acerca al modelo, pasa junto a él, tangencialmente; pero no llega nunca a confundirse con el modelo mismo». Cernuda era, venía a decir Salazar Chapela,

⁸⁵⁴ Nigel Dennis, «Epílogo prologal», en José Bergamín, *Prólogos epilogales*. Edición a cargo de Nigel Dennis. Valencia, Editorial Pre-Textos (Hispánicas, 62), 1985, p. 144.

⁸⁵⁵ Carta a José Luis Cano fechada el 21 de marzo de 1952 (Luis Cernuda, *Epistolario, 1924-1963, ob. cit.*, p. 532).

demasiado joven; por eso, para terminar, quiso advertir que «nada de lo dicho puede tomarse aquí como una negativa rotunda disparada contra *Perfil del aire*». El «librito» posee «su "valor métrico", cierta delicadeza espiritual, pureza y ternura. Pero, decididamente, le falta el chisporroteo de la imagen y la marcha aventurera libérrima, del verso moderno». «Es evidente», concluye Derek Harris, «que Salazar Chapela compartía los prejuicios *modernos* de Ayala y que su opinión de *Perfil del aire* no incitaría al posible lector a comprar un ejemplar de la obra»⁸⁵⁷. Cernuda se muestra, en definitiva, como un «poeta de un solo tono, de un solo ritmo [...]. Desliza una canción tibia, sin pasión ni alegría, supeditada en todo momento al rigorismo de la métrica. Y ni en ésta tiene Cernuda esguinces rápidos de rimador habilísimo, como los que vemos —con valores esenciales— en poetas como Guillén o Alberti». El libro, finalizó Salazar Chapela», no pasaba de ser «una bella promesa, que merece leerse», recomendó, consciente de que la dureza de su análisis no iba a contribuir a su conocimiento. «El porvenir... El porvenir, como decían los griegos, duerme en las rodillas de los dioses».

Como vemos, Salazar Chapela no aportó en su reseña nada esencialmente nuevo. A pesar de ello, ésta ha sido una de sus notas críticas más citadas, y, sin lugar a dudas, la que más trascendencia ha tenido. En primer lugar, para el poeta, que «convirtió la tibia acogida dispensada a *Perfil del aire* [...] en un rechazo total del libro por parte del *establishment* literario nacional»⁸⁵⁸; después, para su obra, pues tanto la reseña de Salazar Chapela como las de Chabás y Ayala han perpetuado «la idea de que Cernuda empezó su carrera poética imitando a Guillén con una poesía que no representa su verdadera

⁸⁵⁶ E. Salazar y Chapela, «Luis Cernuda: *Perfil del aire*», *El Sol*, Madrid (18 de mayo de 1927), p. 2. En el Archivo de Luis Cernuda (CDRDE) se conserva el recorte de esta reseña perteneciente al poeta.

⁸⁵⁷ Derek Harris, «Introducción y Estudio», *art. cit.*, p. 48. Harris reproduce la reseña de Salazar Chapela junto con las ya mencionadas de Chabás y Ayala (pp. 181-184).

⁸⁵⁸ James Valender, «Introducción», en Luis Cernuda, *Epistolario, 1924-1936, ob. cit.*, p. XIX.

personalidad»⁸⁵⁹. De nada sirvió que lo defendieran de las acusaciones que le imputaban José Bergamín o Lluís Montanyà, entre otros⁸⁶⁰. Tampoco valió de mucho que Cernuda refundiera el poemario y eliminara el título original. Los poemas de *Perfil del aire* pasaron a formar parte de la sección «Primeras poesías» en la primera edición de *La realidad y el deseo* (1936), pero el poeta seguiría justificándose durante toda su vida⁸⁶¹.

Su participación como crítico en la presentación ante el público de Cernuda autorizó a Salazar Chapela a continuar ejerciendo el análisis poético en las páginas de *El Sol*, donde verían la luz, entre 1927 y 1928, una treintena de comentarios. Pocos días después de que se publicara su nota crítica sobre el poeta sevillano, de cuya decepción tuvo sin duda conocimiento⁸⁶², Salazar Chapela comentó *Vuelta*, de Emilio Prados. El enfoque que decidió dar a su análisis no fue, ni mucho menos, casual. Pretendía, en primer lugar, explicar el procedimiento empleado en su

⁸⁵⁹ Derek Harris, «Introducción y estudio», *art. cit.*, p. 48.

⁸⁶⁰ Cfr. José Bergamín, «El idealismo andaluz», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 11 (1 de junio de 1927) y Lluís Montanyà, «Panorama: Perfil del aire, de Luis Cernuda», *L'Amic de les Arts*, Sitges, 22 (1928); artículos reproducidos en Luis Cernuda, *Perfil del aire. Con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario*, *ob. cit.*, pp. 185-188.

⁸⁶¹ Cfr. Luis Cernuda, *El crítico, el amigo y el poeta. Diálogo ejemplar* (1948) e *Historial de un libro (La realidad y el deseo)* [1958], en Luis Cernuda, *Prosa Completa*. Edición a cargo de Derek Harris y Luis Maristany. Barcelona, Barral Editoriales (Biblioteca crítica), 1975, pp. 878-897 y 898-939. «Aunque Cernuda insistió en que la producción poética de Guillén antes de 1920 era demasiado exigua para influir sobre él, es más cierto que le impresionó profundamente; en 1926 él no habría escrito el versito de elogio a un poeta cuya obra no conocía, ni le habría dedicado el último poema de *Perfil del aire* a un escritor cuya poesía no admiraba. Cuando *Perfil del aire* pasó a llamarse *Primeras Poesías* no sólo eliminó [...] frases y forzadas expresiones [...] sino también su dedicatoria a Guillén. Aunque intentó por todos los medios aparecer objetivo e imparcial en la descripción de la génesis de *Perfil del aire*, Cernuda dejó de mencionar estos pequeños pero significativos elogios tributados a Guillén entre 1926 y 1927» (C. Brian Morris, *Una generación de poetas españoles (1920-1936)*. Madrid, Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica: Estudios y Ensayos, 357), 1988, p. 169).

⁸⁶² Un año antes de la aparición de *Perfil del aire*, Cernuda le escribió a su amigo Higinio Capote: «Conozco ya a casi toda la joven literatura, y he recibido bastantes elogios por mis versos» (carta fechada en Madrid el 17 de enero de 1926, Luis Cernuda, *Epistolario, 1924-1963*, *ob. cit.*, p. 18). Acudía, como Salazar Chapela y sus compañeros, a la Granja del Henar, «sitio muy agradable decorado por Arniches y adonde voy por las tardes», le comentó a José de Montes el 13 de enero de 1926 (*ibidem*, p. 17).

comentario de *Perfil del aire*, un método de trabajo del que no sólo no se retractaba sino que, al igual que Ortega y Gasset, consideraba absolutamente conveniente en ciertas circunstancias⁸⁶³:

Si hablo de un poeta original, de acento propio, de mirada y mundo exclusivos, no se me ocurrirá echar mano nunca, para comentar, explicar y definir a ese poeta, de un parecido que no existe. En cambio: cuanto trate de un poeta de escuela, de canon concreto y sistemático —o de arma, mejor dicho—, la referencia al arquetipo será mi modo más directo y completo de comentario, explicación y definición. Hay poetas que se muestran por otros. El trabajo crítico, entonces, no está en marcar diferencias y parecidos, sino distancias. Porque la imitación en arte es una suerte de enamoramiento y va por consiguiente, hacia arriba, de menor a mayor. Hablar de parecidos es necesario en esos casos; pero sentando de antemano la distancia estelar habida entre el amado (creador) y el enamorado (imitador). Esto lo sabe todo el mundo. Pero lo niegan los defensores a ultranza. Defensores, naturalmente, los más tocados de espíritu mimético, probables absorbidos y liquidados —¡ay!— a la vera de una naturaleza superior. Imitación. Absorción. Liquidación. Fatalidad ésta que yo respeto, por otra parte, porque implica en la víctima fidelidad, bondad y honradez; pero al mismo tiempo —es inevitable— delata en ella personalidad tibia, falta de espíritu para valerse por sí mismo e incapacidad, por consiguiente, para chocar, como temperamento, con los demás. En esta suerte de enamorados hasta la indignación y la protesta —¡quién lo diría!— es un mero reflejo⁸⁶⁴.

En estas palabras finales, Salazar Chapela parece aludir a la respuesta que suscitó en Cernuda la publicación de algunos comentarios sobre su obra. De lo que no cabe ninguna duda es de que el crítico escribió la nota con el poeta sevillano *in mente*, al que —por contraste, aunque sin nombrarlo— asestó un nuevo revés cuando abordó por fin, con esta rotunda afirmación, el que debería haber sido el motivo principal de su comentario: «Emilio Prado[s] es un poeta sin parecidos. Afortunadamente para él. Mira a través de sí mismo, que no de nadie, el maravilloso litoral que le ha tocado en suerte: El mar, la

⁸⁶³ «El crítico tendrá que valorar el conjunto de influencias que sobre la obra operan y tendrá que distinguir las coincidencias de las contaminaciones que respecto a otros creadores puedan existir [...]. La labor del crítico, como se ve, no es nada fácil. Máxime, si se tiene en cuenta que, en cierto modo, tiene que operar a la inversa del artista» (Rafael García Alonso, *El naufrago ilusionado. La estética de José Ortega y Gasset, ob. cit.*, p. 246).

tierra miguda, la montaña violeta, el horizonte recortado en la molicie – azarcón y oro– del mar». Esta alusión al entorno natal del poeta llevaba al crítico hacia el regionalismo poético, un terreno en el que batallará repetidamente en sus reseñas, aunque en esta ocasión decidió no entrar de lleno en él. «La complacencia –aparente– en la propia naturaleza que le circuye no es lo característico de un poeta andaluz», afirmó. «De aquí que la poesía llamada andaluza –es decir, española, universal– no sea precisamente, salvo excepciones, descriptiva», como habían demostrado suficientemente Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez⁸⁶⁵.

No es por tanto *Vuelta* «el libro de Emilio Prado[s] que más vigorosamente marca esa admirable, inevitable tendencia en todo poeta andaluz». Tampoco le pareció a Salazar Chapela mejor que *Canciones del farero* (1926) o *Tiempo*, su «libro de poemas más definitivo y armónico», el primero, publicado en 1925. Esta nueva entrega del poeta malagueño, aseguró el crítico, «pierde en armonía y disciplina estética», pero «gana, en cambio, en amplitud, motivos y alusiones», palabra esta última que consideró «quizá [...] la más precisa para alcanzar la poesía de Emilio Prado[s]». Al concluir su comentario, el reseñista volvió a retomar el argumento inicial: «Resumen: un poeta andaluz, malagueño, timoneado en sus navegaciones, al principio, por Federico García Lorca. Y ahora solo, personal, original – Emilio Prado[s]–».

«La personalidad admirable, genuina de poeta, netamente andaluza, de Federico García Lorca» –«un "niño", como dicen en Andalucía»– había

⁸⁶⁴ E. Salazar y Chapela, «Prado[s], Emilio. *Vuelta*», *El Sol*, Madrid (3 de junio de 1927), p. 2.

⁸⁶⁵ «Cuando Machado deja de ser sevillano para convertirse en castellano, sus versos se tornan, inmediatamente, narrativos, incluso épicos. Antonio describe –pinta– el paisaje de Castilla. Cuando Juan Ramón se hace más puro, más puramente andaluz, sus poemas se volatilizan, apenas aluden a las cosas concretas: ascienden aquéllos de la tierra al cielo, confusamente, en un esfuerzo ansioso. Es ello, sin duda, una rara configuración del paisaje, que obliga al éxtasis, el poeta, que propende, por necesidad, a echar fuera de sí cuanto hay de maravilloso en sus "trances"» (*idem*).

creado, en efecto, escuela, no sólo en su Granada natal, sino en «los cuatro puntos cardinales de Andalucía», aseguró Salazar Chapela en su reseña de *Canciones*, volumen del que se ocupó el crítico, pletórico de entusiasmo, en la reseña que publicó el 20 de julio de 1927⁸⁶⁶. Lorca era «un primer espada muy joven [...] cuyas suertes peligrosísimas, arriesgadas, arrimándose a lo popular, han influenciado y revolucionado definitivamente todo el toreo poético andaluz». Porque «allí donde hay un venero poético, un color, una forma, un sonido significativo, universal, de Andalucía, allí va Federico y lo recoge en la cinta suelta, sin esfuerzo ni premiosidad de su poesía luminosa y espontánea. No es toreo corajudo, patético, enconado, donde se adivine el esfuerzo y el peligro; ni toreo efectista, de oropel que eluda las dificultades con artimañas». Lorca era la elegancia, como ya ha sido dicho. Igual que Falla, del mismo modo que en la música, entonces inédita de Gustavo Pittaluga, el poeta «desciende o asciende en ocasiones [...] a lo popular», para crear, como sucede en *Canciones*, versos que poseen «un valor musical [...], ritmos cambiantes [...], virajes musicales insospechados». Esta forma de proceder, vista desde la perspectiva de la estética del momento, advirtió Salazar Chapela, podría considerarse un defecto; sin embargo, «en Federico», «obtiene [...] una significación incontrovertible, maravillosamente bella»: la fusión de la tradición con la renovación, en la que radica precisamente «el genio de García Lorca»⁸⁶⁷. El poeta, continuó Salazar Chapela, posee, además, «una extraordinaria riqueza de formas y

⁸⁶⁶ E. Salazar y Chapela, «Federico García Lorca. *Canciones*», *art. cit.*

⁸⁶⁷ Ésta fue, como ha señalado Díez de Revenga, «la clave del éxito, del valor y de la significación de la más importante promoción poética de nuestro siglo» («Introducción crítica», en *Poesía española de vanguardia (1918-1936)*. Edición, introducción y notas de Francisco Javier Díez de Revenga. Madrid, Editorial Castalia (Clásicos Castalia, 215), 1995, p. 15). Y es que los poetas de la denominada «generación del 27» «supieron extraer de la vanguardia toda su novedad, combinarla con la tradición y alcanzar el producto de alquimia rarísima» que no lograron los poetas «que se habían dado a conocer en las revistas de vanguardia antes de 1920» (*idem*).

fantasía. La poesía de Federico, sometida a canon, es frondosa. Frondosa sin altisonancias», porque

sofrena su ímpetu poético, su elocuencia –que la hay también en poesía, como en la oratoria–, y se produce muchas veces medido, riguroso, clásico. Este maravilloso don de la continencia permite a Federico llegar a lo popular sin disolverse en ello y explotar de igual modo, con delicado tacto, el venero inagotable de formas poéticas que trasminan la vida y el paisaje andaluces.

Con su valoración, algo excesiva en opinión del poeta⁸⁶⁸, Salazar Chapela no sólo reconocía la calidad de la poesía de Lorca, sino que proclamaba la modernidad de *Canciones* y la de su autor, cuyas cualidades artísticas eran, como estaba demostrando por entonces, amplias y fecundas. Triunfaba, aseguró el crítico llevado más por la pasión que por la objetividad, con *Mariana Pineda* –«poesía dramática»–, con sus dibujos –«poesía cromática»– y con *Canciones* –«poesía lírica»–. «Por este nuevo volumen», concluyó Salazar Chapela, «como por los tres últimamente aparecidos, de Bergamín, Cernuda y Prados, hay que saludar y felicitar con júbilo a los amigos beneméritos de *Litoral*, Prados y Altolaguirre, dos poetas».

Dichas alabanzas llegaron cuando el crítico ya había reseñado tres libros editados por la citada revista⁸⁶⁹, tres comentarios del total de cuatro notas sobre poesía que había publicado hasta el momento. Esta «especialización» no era fruto del azar; tampoco se puede atribuir a la atracción que podía sentir Salazar Chapela por la producción poética que veía la luz en su Málaga

⁸⁶⁸ Así se desprende de la tarjeta que remitió a su hermano Francisco desde Cadaqués a finales del mes de julio de 1927: «Estoy contento. ¿Has leído la crítica del *Sol*? Demasiado elogiosa y de un entusiasmo grande. Ahora empiezo a repartir mi libro» (Federico García Lorca, *Epistolario completo*, ob. cit., p. 496). Las alabanzas de Salazar Chapela sin duda sirvieron, como asegura Ian Gibson, para complacer a los padres del poeta, a los que, como es sabido, tenía que demostrar que el camino del arte, por el que había apostado, era realmente el suyo (cfr. Ian Gibson, *Federico García Lorca. I. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)*. Barcelona, Ediciones Grijalbo (Colección/80), 1985, p. 502).

⁸⁶⁹ Nos referimos a *Perfil del aire*, de Cernuda; *Vuelta*, de Emilio Prados, y *Canciones*, de Federico García Lorca. Existe edición facsímil de *Litoral*, prólogada por Darío Carmona (Madrid, Turner, 1975).

natal. Se debió, sin duda, a una acertada decisión de *El Sol*, que encomendó a uno de sus jóvenes colaboradores la atención que merecía la nueva lírica andaluza, sobre la que ya se había pronunciado en las páginas del periódico Enrique Díez-Canedo. En marzo de 1927, cuando el prestigioso crítico publicó el artículo «La luz del mediodía», únicamente habían aparecido dos entregas de *Litoral* y un suplemento, el volumen *La amante*, de Rafael Alberti. Pero Díez-Canedo lo consideró suficiente para escribir estas encomiásticas palabras:

Málaga tendrá, por supuesto, varias imprentas; pero, entre todas, una: la Imprenta Sur, la imprenta de la literatura joven, comprendida en la denominación la que por los años va dejando de ser joven y la que, por los años también, aunque haya edad mínima para el ingreso, está empezando a ser literatura [...]. Dos números van publicados de *Litoral*. En los sumarios encuéntrase ya, con algunas excepciones muy visibles, lo más florido de las cosechas nuevas [...]. Esperemos los ulteriores cuadernos, los suplementos anunciados, como el mejor exponente —es decir, uno de los mejores— de la literatura nueva, como el plantel de más felices augurios⁸⁷⁰.

Es comprensible, por ello, que *El Sol* diera cuenta, desde sus páginas de crítica literaria, de la aparición de esos volúmenes *a priori* tan prometedores, de cuyo comentario se ocupó casi siempre Salazar Chapela⁸⁷¹. Analizado el libro que Emilio Prados había publicado en esa colección, el crítico se enfrentó a la nueva obra de Manuel Altolaguirre, su compañero en la edición

⁸⁷⁰ Enrique Díez-Canedo, «La luz del mediodía», *El Sol*, Madrid (11 de marzo de 1927); artículo incluido en Enrique Díez-Canedo, *Conversaciones literarias. Tercera serie: 1924-1930*. México DF, Joaquín Mortiz, 1964, 2ª ed. aum., pp. 183-186.

⁸⁷¹ El crítico reseñó seis de los once suplementos de *Litoral*: los ya comentados y *Ámbito*, de Manuel Aleixandre; *Ejemplos*, de Manuel Altolaguirre, y *Versos y estampas*, de Josefina de la Torre, de los que nos ocuparemos en las siguientes páginas. Los volúmenes no comentados por Salazar Chapela fueron *La amante*, de Rafael Alberti; *Caracteres*, de José Bergamín, *La rosa de los vientos*, de José M. Hinojosa, *Jacinta la pelirroja*, de José Moreno Villa, y *La Toriada*, de Fernando Villalón. «No está de más señalar», como lo ha hecho Abelardo Linares, «que la tirada de los "Suplementos" de *Litoral* no solía sobrepasar los 300 ejemplares», número bastante más reducido que el habitual de los libros de poesía, que «oscilaban entre los 500 y los 1500 ejemplares, de los que una buena parte iba a América del Sur, uno de los principales mercados» («El 27 y el mundo editorial de su época», *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, 514-515 (abril-mayo de 1993), p. 340).

de *Litoral*. En la reseña, Salazar Chapela no quiso dejar de señalar, en primer lugar, la distancia que separaba al ser humano, «Manolito Altolaguirre –un chiquillo casi, de sonrisa, ademanes, gestos y preguntas infantiles–», del artista, «Manuel Altolaguirre –un poeta de rictus, ademanes, gestos y preguntas de poeta–»⁸⁷². Él, que lo conocía bien, podía observar el «desnivel» inmenso que existía entre «la persona graciosa, simpática, inteligente, pero en cochura, y la obra, desmesurada de ambiciones, abierta a todos los panoramas espirituales, confusa de puro ambiciosa» que había dado a la luz en *Las islas invitadas* y en *Ejemplos*, sus dos primeras obras. Salazar Chapela quiso mostrar también su complacencia ante el «espectáculo de admiración y adoración filiales» que mostraba Altolaguirre respecto de Juan Ramón Jiménez, y al sentimiento «conmover, paternal de tolerancia», con que éste lo recibía –el primero había reconocido dicha «paternidad espiritual», y al poeta de Moguer no le desagradaba ver en él «un hijo, sólo un hijo, no un "continuador" de su "Obra"»–. Al parecer de Salazar Chapela esto estaba muy bien, «porque si es cierto que el hijo no está equivocado con su padre en cuanto a plenitud y poderío poéticos, no es menos cierto que el padre no está engañado –ni sobornado– por el hijo en cuanto a sensibilidad, espiritualidad y buenos deseos». Pero éstos, parecía querer decir el crítico sin hacerlo explícitamente, no eran suficientes. Altolaguirre era «un hijo nutrido de momento por las palabras sin sentido de puro inmensas, por la sombra abismática de la gran poesía del poeta-padre, no por lo que en ella es pequeño –al parecer–, claro y preciso: la albahaca, el jazmín, el almoraduj blanco de luna». *Ejemplos* no agradó a Salazar Chapela. Tampoco le gustaron los volúmenes que dieron a la luz José María Hinojosa –en 1929, «alma económica» y codirector de la segunda etapa de *Litoral*– y José María Souvirón, compañeros de Altolaguirre en la fundación de *Ambos* –revista

⁸⁷² E. Salazar y Chapela, «Altolaguirre, Manuel, *Ejemplos*», *El Sol*, Madrid (25 de marzo de 1928), p. 2.

«pionera en Málaga de la nueva juventud creadora, el primer intento de manifestar las necesidades intelectuales que cristalizarían en *Litoral*»⁸⁷³—, en la que, como ha sido dicho, publicó su primera colaboración Salazar Chapela. *Conjunto*, segundo libro de José María Souvirón, fue editado en la Imprenta Sur, de la que era socio Altolaguirre. Los poemas decepcionaron a Salazar Chapela porque su autor se limita en ellos a hacer «un homenaje poético a los libros —inéditos— de Guillén»⁸⁷⁴, del mismo modo que le sucede a Manuel Altolaguirre con Juan Ramón Jiménez. En ambos casos nos encontramos, afirmó el crítico, ante «libros-homenajes [*sic*]. Reverencias más o menos líricas. Fervores espirituales traducidos a versos».

Sorprende que el crítico decidiera reseñar *Poesía de perfil*, de José María Hinojosa, cuando *Litoral* le acababa de publicar *La rosa de los vientos*, poemario al que también se refirió Salazar Chapela. No dejó de extrañarle que «el primero de estos libros, editado en París», pareciera haber sido «escrito en Málaga», mientras «el segundo, editado en Málaga», podría decirse que había sido «escrito en París»⁸⁷⁵. Para el crítico,

aquél tiene un sabor de campo, de olivares y huertas andaluces; éste, un sabor —sin olor— ultramoderno, de esquemática telegrafía sin hilos. El primero está como sujeto a la tierra, como sometido a la tierra; se muestra gustoso del cortijo, la acequia y el perejil; el segundo, en cambio, vuela sobre los rascacielos, se aleja, se pierde... *Poesía de perfil* tiene versos voluptuosos; *La rosa de los vientos*,

⁸⁷³ Julio Neira, *Litoral, la revista de una generación*. Santander, La Isla de los Ratones (Narración y Ensayo, 19), 1978, p. 25.

⁸⁷⁴ E. S. y Ch., «Souvirón, José María: *Conjunto*», *El Sol*, Madrid (5 de julio de 1928), p. 2.

⁸⁷⁵ E. Salazar y Chapela, «José María Hinojosa: *Poesía de perfil*», *El Sol*, Madrid (2 de septiembre de 1927), p. 2. Las sospechas del crítico eran más que razonables. Hoy sabemos que *Poesía de perfil*, publicado en los primeros meses de 1927, había sido escrito entre finales de 1924 y finales de 1925. Lo inició, por tanto, en Madrid, donde residía desde 1923. Sólo los últimos poemas fueron escritos en París, ciudad en la que se imprimió gracias al apoyo económico de su padre. Por lo que se refiere a *La rosa de los vientos*, cuya publicación perturbó la recepción crítica de *Poesía de perfil*, fue iniciado en París y concluido en Madrid, aunque la edición se llevó a cabo en Málaga (cfr. Julio Neira, *Viajero de soledades. Estudios sobre José María Hinojosa*. Sevilla, Fundación Genesíán (La Academia de Billar, 1), 1999, pp. 129 y 131).

imágenes volando en vacío, cuando no anécdotas de orden equilibrista, que no sentimental.

Salazar Chapela prefería el primero porque en él vio «algo del "vívido poeta agreste", de que hablara Juan Ramón»⁸⁷⁶. En *La rosa de los vientos* sólo percibió al «chico cosmopolita, que regresa a Madrid, aunque venga de Málaga, con los colores abigarrados, absurdos –por superpuestos– de Berlín, de Londres, de París de Roma...»⁸⁷⁷. Al joven poeta viajero le recordaba el crítico que «hay que salir fuera, es verdad. Pero hay que procurar, al salir fuera, no salir fuera de sí mismo a la vez»⁸⁷⁸. Es evidente que los impulsores de *Ambos* no contaron, como poetas, con la aprobación de Salazar Chapela.

Sí la tuvo Vicente Aleixandre por su primer libro, *Ámbito*, cuyos versos «nos ganan inmediatamente –como versos– por su precisión», confesó

⁸⁷⁶ El escritor de Moguer calificó a Hinojosa de «vívido, gráfico poeta agreste» en la carta que le envió a Rafael Alberti después de que ambos lo visitaran para entregarle el manuscrito de *Marinero en tierra* (cfr. Rafael Alberti, *La arboleda perdida. Libros I y II de memorias*, ob. cit., pp. 204-205. *Poesía de perfil*, precisa Julio Neira, «es el tránsito de Hinojosa a la vanguardia. En él no faltan las remembranzas nostálgicas de su vida malagueña» (*Viajero de soledades. Estudios sobre José María Hinojosa*, ob. cit., p. 10).

⁸⁷⁷ «*La rosa de los vientos* responde al deseo de asunción de la vanguardia desde sus orígenes, y el lenguaje poético busca el tratamiento heterodoxo y juguetón de la naturaleza que cultivó el creacionismo» (*ibidem*, p. 16). «En él se puede observar un incremento notable de las formas surrealistas en su elaboración poética, concretada en un recorrido a través del mundo siguiendo el rumbo de las dieciséis puntas de la Rosa de los Vientos» (*ibidem*, p. 214), aunque «la contribución más destacada de Hinojosa a la difusión en España del Surrealismo» será *La flor de California* (1928), volumen «compuesto por siete relatos y siete textos oníricos» (*ibidem*, pp. 47 y 18) de cuya publicación no se hizo eco en su momento Salazar Chapela.

⁸⁷⁸ El consejo parece indicar que tampoco Salazar Chapela vio con buenos ojos la transformación que París había operado en el poeta. Según ha referido Julio Neira, al regresar a Madrid en 1926, su «actitud surrealista [...] se volvió no poco en su contra» (*ibidem*, p. 211). El pintor Benjamín Palencia aseguró que no se le podían tolerar las tonterías que hacía y decía; Moreno Villa lo consideraba un «poeta pardillo» que había quedado deslumbrado por la capital francesa; Aleixandre confesó que los poetas del 27 nunca le tomaron en serio como poeta (*ibidem*, pp. 46-47, 63 y 43, respectivamente). Según Altolaguirre, despertó la envidia «y el desdén consiguiente» (*ibidem*, p. 52). En suma, a este «bohémio con cuenta corriente», según se decía, se le consideró «más un millonario con aficiones poéticas que un verdadero poeta. Éste es el tono del conocido

Salazar Chapela al iniciar el comentario del sexto suplemento de *Litoral*⁸⁷⁹. Escrito con «mano flexible pero firme, dúctil pero dura, graciosa pero vigorosa a la vez», el volumen ofrece a Salazar Chapela una primera impresión de «esfuerzo sostenido con talento», una percepción que reitera y argumenta en su reseña para concluir asegurando que el verso de Aleixandre «obtiene una uniformidad sugestionante también, una continuidad firmísima, una dirección, un sentido». En *Versos y estampas* observó el crítico cómo Josefina de la Torre encierra un mundo «lírico, espiritual, de genuina poetisa»⁸⁸⁰, por el que le dio las gracias, como también las merecía Pedro Salinas «por su prólogo, de hermosa y laberíntica prosa hispana, soñado a la vera de aquel mundo». Josefina de la Torre exhibe, tanto en verso como en prosa, «dos modalidades de un mismo espíritu, dos formas, manifestaciones o evidencias de una sola personalidad verdadera». Es una poetisa sincera que escribe como a Salazar Chapela le parecía que deberían hacerlo todas: elevando «a la altura del arte, de su arte, en el poema, las cualidades más excelsas e imponderables de la mujer». De la Torre rompe así «la tradición literaria femenina, según la cual la mujer ha de escribir como el hombre, barajando temas, conflictos y sentimientos exclusivamente varoniles», porque «sólo la mujer puede mostrarnos ese mundo, su mundo, rociando generosamente su propia feminidad, sus delicias, en las retículas de un poema». La autora de *Versos y estampas* realiza, en efecto, «una concesión espiritual generosa», por lo que «entrar en su libro es dejar atrás, muy lejos,

poema satírico "Serranilla de la Jinojopa" que le dedica Gerardo Diego –con alguna ayuda de Buñuel y Alberti– en *Lola*» (*ibidem*, p. 17).

⁸⁷⁹ E. Salazar y Chapela, «Aleixandre, Vicente: *Ámbito*», *El Sol*, Madrid (24 de junio de 1928), p. 2.

⁸⁸⁰ E. Salazar y Chapela, «Josefina de la Torre: *Versos y Estampas*», *El Sol*, Madrid (9 de febrero de 1928), p. 2.

las torpes cosas frías para recorrer un mundo imaginario, imaginado, estremecido y sensible»⁸⁸¹.

De la Imprenta Sur salieron también sendos volúmenes de Ángel Miguel Queremel y de Baltasar Peña Hinojosa, primo este último del ya mencionado José María Hinojosa. Sus *Miniaturas* son, «de cerca, un libro nuevo. Con su visión propia, con sus nuevas, exclusivas posibilidades. Con su mundo lírico intransferible»⁸⁸². Sin embargo, «de lejos» lo veía Salazar Chapela como «otro libro, un libro más» de poesía andaluza, cuyos cultivadores «se parecen mucho; se parecen entre sí extraordinariamente. Demasiado. Y dan la sensación de mirar el mismo paraje poético desde un mismo poético punto». En *Tabla*, el poeta venezolano afincado en Málaga Ángel Miguel Queremel se muestra a los ojos del crítico «moderno, nuevo, joven, despreocupado»⁸⁸³. Su verso, escribe Salazar Chapela, «es una continua versión coloreada –de colores alegres– del mundo». Queremel es ahora un «poeta-primavera». Hay en él «una perfecta floración, [...] un renacimiento imaginativo, feliz, exclusivamente de imágenes». En *Trayectoria*, su anterior poemario, el autor

⁸⁸¹ Salazar Chapela, y Enrique Díez-Canedo –como hemos señalado al comentar las primeras reseñas que el primero publicó en *La Gaceta Literaria*– se mostraron ante la poesía femenina muy alejados de Ortega y Gasset, quien «nunca creyó en la capacidad intelectual de la mujer, aunque haría excepciones como en los casos de Rosa Chacel y María Zambrano [...]. Con su habitual prosa polémica, una y otra vez Ortega comprueba que el hombre es razón y equilibrio y que la mujer es un confuso ser guiado por los instintos más básicos» (Shirley Mangini, *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona, Ediciones Península (Historia, ciencia, sociedad, 306), 2001, p. 111). Esta diferenciación entre lo femenino –la sensibilidad– y lo masculino –la fortaleza– también la defiende Salazar Chapela en ocasiones, pero no afecta a su reconocimiento de las capacidades líricas de la mujer. El joven escritor deseaba incorporar a las escritoras del momento al grupo de la joven literatura. Pero, en opinión de Mangini, «érase masculina la Generación del 27 y de ese monopolio de hombres poetas no se ha planteado una seria revisión histórica hasta los últimos años» (*ibidem*, p. 160). Sobre este problema historiográfico puede verse el artículo de Maryellen Bieder «Woman and the twentieth-century Spanish literary canon. The lady vanishes», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 17, 1-2 (1992), pp. 301-324).

⁸⁸² E. Salazar y Chapela, «Baltasar Peña Hinojosa: *Miniaturas*», *El Sol*, Madrid (8 de marzo de 1928), p. 2.

⁸⁸³ E. S. y Ch. «Miguel Queremel, Ángel; *Tabla*», *art. cit.*

se había presentado ante los lectores como un «poeta-otoño, entristecido. Enristecido, que no triste»⁸⁸⁴. Pero, «a pesar de su atuendo moderno», el autor no había compuesto un libro nuevo. Para lograrlo «no basta la forma, el ropaje. No bastan los colorines. Todo ello es inútil, falso como un ripio, si esconde un cuerpo viejo, resobado, tradicional»⁸⁸⁵. El poeta posee, ciertamente, «un anhelo de juventud», pero «le pesa su intimidad», y ésta, recordó Salazar Chapela, «interesa bien poca cosa a los lectores que no tienen el gusto de conocer al poeta». Una vez más, advirtió el crítico, «hay que darse cuenta [de] que estas intimidades, de humildad y soberbia –creerse mendigo, decirse Dios–, no tienen nada que ver con el arte».

En Sevilla, la revista *Mediodía*, cuya andadura se inició también en 1926⁸⁸⁶, desarrollaba desde entonces una labor análoga a la que realizaba *Litoral*⁸⁸⁷. Editó una pequeña colección de libros de poesía en la que se incluyó *Signo +*, de Rafael Laffón, miembro fundador de la revista. Su verso, escribió Salazar Chapela en la reseña que le dedicó, «aparece sencillamente, naturalmente, sin estridencias, altisonancias ni ambiciones»⁸⁸⁸. Esta primera impresión merece «la simpatía y el aplauso» del crítico. El mérito de Laffón es todavía mayor si reparamos en sus circunstancias. El poeta «vive en Sevilla. Y vivir en Sevilla y escribir buenos versos son dos faenas envidiables, pero inarmonizables», afirma Salazar Chapela, «porque sólo por una disciplina rigurosa de arte puro puede el poeta habitante de una ciudad

⁸⁸⁴Y es que, según Salazar Chapela, «hay poetas-otoño y poetas-primavera. Poetas de versiones de llanto y poetas de versiones, si no de risas, de sonrisas» (*idem*).

⁸⁸⁵E. Salazar y Chapela, «Ángel Miguel Queremel: *Trayectoria*», *art. cit.*

⁸⁸⁶La edición facsímil, a cargo de José María Barrera López, de los catorce números que vieron la luz entre 1926 y 1929 ha sido publicada en Sevilla por la Editorial Renacimiento, colección Facsímiles de Revistas Literarias, en 1999.

⁸⁸⁷Danièle Musacchio la considera, «sin ninguna duda, una de las revistas más reveladoras de ciertos aspectos de la literatura» de su época, y cree que su «mayor defecto» se encuentra en esa «cierta pedantería provinciana» que se observa en sus páginas (*La revista Mediodía de Sevilla*. Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad (Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Colección de Bolsillo, 81), 1980, pp. 215 y 216).

como aquella recusar la copia, el retrato tópico costumbrista, la continua alusión en este caso –tan cómoda, despreciable por cómoda– al río, la Virgen y el barrio de Santa Cruz». Muchos poetas *suristas* –denominación en la que nos detendremos más adelante– pecan por exceso de copia, utilizan «aquel recurso sencillísimo, procedimiento vulgar, explotación infantil –sin fuerza ni maña– de Andalucía». Pero Laffón «busca otra cosa. Se complace en la línea abstracta, de esencial pureza, no adscrita al perfil de ninguno de los cuarenta minaretes sevillanos. Su verso brota en la curva marginal del Guadalquivir», y, desde ese punto, asciende, huye de Sevilla en un movimiento esencialmente poético, muy espiritual y muy bello.

Vinculada a la capital andaluza en su segunda etapa, *Papel de aleyas*, revista nacida en Huelva durante 1927, acogió en sus páginas a un nutrido número de jóvenes escritores procedentes de uno y otro lado de Despeñaperros. Fernando Villalón, codirector de los siete números publicados y colaborador de *Mediodía*, reunió sus versos en tres volúmenes que vieron la luz entre 1927 y 1929. Salazar Chapela comentó para los lectores de *El Sol Andalucía la baja*, el primero de ellos⁸⁸⁹. En el poemario, Villalón «carga su verso de exterioridades pintorescas, de colores llamativos, de alusiones sabidas costumbristas. Es el realismo poético –si ello es posible–. Es la pintura tradicional. La crónica poética [...]. La poesía no está en él –diríamos–, sino en las cosas que menciona»⁸⁹⁰. Pero cuando Villalón se muestra como verdadero poeta es «cuando abandona el bálago pintoresco y muestra el grano andaluz, sin alusiones, sin "acarreo", mondo y lirondo. Entonces [...] abarca su Bética en un arco iris magnífico en su sencillez. Ha perdido su pasaporte de turista, el pasmo y la frivolidad del turismo». La

⁸⁸⁸ E. Salazar y Chapela, «Rafael Laffón: *Signo +*», *art. cit.*

⁸⁸⁹ *La Toriada* (1928), como se ha indicado en páginas precedentes, fue publicado como un suplemento de *Litoral*; *Romances del 800* (1929) vio la luz en la malagueña Imprenta Sur.

⁸⁹⁰ E. Salazar y Chapela, «Fernando Villalón-Daoiz: *Andalucía la baja*», *art. cit.*

«transmutación poemática» aludida constituye, a juicio de Salazar Chapela, un «maravilloso cambio –poético– de decorado. Entonces, sólo entonces, es poeta. Andaluz, sin andalucismo». En 1929 Villalón dejaría definitivamente atrás el localismo que le censuró Salazar Chapela, a quien, sin duda le habría gustado tener la oportunidad de dar fe de esos cambios. Sí pudo hacerlo en el caso de Rogelio Buendía, copromotor también de *Papel de aleluyas*, del que analizó *Naufragio en tres cuerdas de guitarra*, un poemario ilustrado por Dalí que el autor le dedicó al pintor de Figueres y a Sebastià Gasch y a Lluís Montanyà, los tres firmantes del «Manifest antiartístic català», el «Manifest Groc»⁸⁹¹. «Este nuevo libro», aseguró Salazar Chapela, «supone una ganancia poética en el fino y gongorino (¿cómo no?) poeta de Huelva»⁸⁹². Se trata de «un largo poema dedicado al mar, en el cual –náufrago o buzo–, Rogelio Buendía sepulta cosas de la tierra, perspectivas urbanas, rascacielos, letras luminosas, faroles». Al crítico «esta incorporación de los poemas –naturales– del mar a los poemas –artificiales, artísticos– de tierra» le trajo a la mente la poesía de Alberti, el «primero [que] hizo aquella restitución del mar [...] entre los jóvenes. Pero dando a la marina diminutivos, acariciando la fuerza insobornable con palabras menudas, restando al mar sus cualidades inherentes de elemento indomable para otorgarle alegría y simpatía». Los versos de Buendía también le recordaban la obra de Tomás Morales –«el

⁸⁹¹ El texto, publicado en *gallo. Revista de Granada*, 2 (abril de 1928), ha sido reproducido, junto al artículo de presentación que preparó Joaquín Amigo –redactor de la revista–, en *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Selección y comentarios de Ramón Buckely y John Crispin, *ob. cit.*, pp. 32-42. Buendía remitió una carta a Gasch fechada en Huelva el 21 de marzo de 1928, nada más recibir el texto del manifiesto, en la que podemos leer: «le escribo enseguida para adherirme en todo absolutamente a lo que Vds. han condensado en ese papel amarillo tan simpático y verdadero. Es preciso que esos espíritus atrasados se dispongan a comprendernos o a arrinconarse. No hay más estética que la de la época en que vivimos y los demás es idiocia» (texto citado por Joan M. Minguet Batllori en *El manifiesto amarillo. Dalí, Gasch, Montanyà y el antiarte*. Traducción de Joan Riambau. Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2004, p. 200).

⁸⁹² E. Salazar y Chapela, «Buendía, Rogelio: *Naufragio en tres cuerdas de guitarra*», *El Sol*, Madrid (25 de octubre de 1928), p. 2.

gran poeta de Gran Canaria, cantor de la ribera del Atlántico»—, aunque para este autor modernista —o «romántico», como lo denomina Salazar Chapela— el mar no podía ser otra cosa que «un peligro tácito o expreso, un riesgo». Hacia su obra miraban algunos jóvenes poetas canarios, mientras otros lo «olvidan respetuosamente [...] para dedicarse al nuevo verso y la nueva poesía, a la nueva estética»⁸⁹³. Félix Delgado no lo consigue plenamente en *Índice de las horas felices*, porque, «aunque conoce el verso, su oficio», y «tiene imaginación para dotar a su breve libro, tan discreto, de imágenes [...], ha cometido un pecado de juventud: mirarse demasiado a sí mismo. Dar categoría estética a sensaciones y emociones generales, comunes a todos, no exclusivas por consiguiente del poeta». Cuando varíe el punto de partida, auguró Salazar Chapela, «Félix Delgado escribirá muy buenos versos, excelentes poemas versificados»⁸⁹⁴.

Las reseñas firmadas por Salazar Chapela nos ofrecen, además de su visión de la poesía editada en el sur del país, la opinión que le merecieron algunos de los poemarios que se publicaron en otras zonas de España, muchos de los cuales fueron difundidos, como en los casos mencionados en páginas precedentes, gracias al empeño de los promotores de algunas revistas literarias. Giménez Caballero no fue una excepción. Pocos meses después de iniciada la andadura de su «periódico de las letras», puso en marcha las Ediciones de *La Gaceta Literaria*. En la «Biblioteca Ibérica» vieron la luz

⁸⁹³ E. S. y Ch., «Delgado, Félix: *Índice de las horas felices*», *El Sol*, Madrid (12 de agosto de 1928), p. 2. El crítico inicia su reseña afirmando que «hay en Canarias un grupo juvenil de poetas. Grupo escindido por los gustos dispares, partido en dos [...]. Componen en su totalidad el grupo —o los dos grupos— los jóvenes poetas siguientes: Fernando González, Josefina y Claudio de la Torre, Saulo Torosí, Pedro Perdomo Acedo, Luis B. Yugiott, Domingo Rivero, Félix Delgado».

⁸⁹⁴ Pero no fue así. En los años treinta dio a conocer algunas reseñas críticas en la barcelonesa *Azor*, a la que estuvo vinculado, y en otras publicaciones, como *Cruz y Raya*. Sus proyectos literarios quedaron interrumpidos al iniciarse la guerra civil. «Militante de Falange Española, fue asesinado unos meses después del comienzo de la contienda» (Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*. Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 195).

La rosa y el laurel, de Tomás Garcés –desde 1929, responsable, con Juan Chabás, de la «Gaceta catalana»–, y *Virulo. Mediodía*, de Ramón de Basterra, accionista y colaborador de la publicación. En el primero, una traducción realizada por J. Ortega Costa, vio Salazar Chapela, «como en todo artista catalán, finura, ternura, delicadeza, matices»⁸⁹⁵. Garcés era un «poeta joven, moderno», por lo que ofreció en sus versos «imágenes, libertad y canon, gusto por la forma, gongorismos». Pero esto no es lo que más deseaba destacar el crítico. La reseña, en la que recordó sus años de residencia en Barcelona, le sirvió para contrarrestar la imagen que podían tener de Cataluña los españoles, una proyección pública de la que eran responsables los políticos del momento. «Es impiedad juzgar a Cataluña y su espíritu por ciertas manifestaciones accidentales de hace pocos años –la arquitectura, por ejemplo–», porque allí el arte, cuando es verdadero, «adopta una forma delicada, tierna, fina, sutil», como en el caso de Tomás Garcés. Los políticos «querrán presentarnos, en este caso particular, a Cataluña como una Esparta en pie de guerra o como una falange macedónica. Pero nosotros sabemos perfectamente que bajo el gesto serio, a veces duro, del catalán hay un alma sencilla, muy poco bélica, blanda, y en ocasiones –como en cualquier otra parte del mundo– exánime».

Salazar Chapela se contagió de la pasión vanguardista que había presidido la redacción del libro de Ramón de Basterra –segunda entrega del ciclo iniciado en 1924 con *Virulo. Las mocedades*–, y, en estos futuristas términos, animó a los lectores a adoptar la nueva doctrina, el «virulismo», a la que también se refirió, según se ha podido comprobar en este mismo capítulo, en las páginas de *La Gaceta Literaria*:

Abramos las ventanas. Dejemos penetrar el aire del nuevo día. El acero de luz oblicuo siega los fantasmas románticos. El aire nuevo –mancebo desnudo, agilísimo, de inusitado desparpajo– avanta la polilla del XIX. No trae sobre su

⁸⁹⁵ E. Salazar y Chapela, «Tomás Garcés. *La rosa y el laurel*», *art. cit.*

frente la fragancia –hoy de trapo– de ayer. Sino el aire puro volteado vertiginosamente por los «motores cínifes».

Abramos las ventanas. Dejemos penetrar el mundo novísimo, el júbilo de la hélice victoriosa. La mañana se hizo para el obrero que arriesga su vida en la mecánica. Para el peón –diría Virulo–. Para los maquinistas y los hombres de laboratorio. Para el peón azul, alegre, demolidor de tópicos. Y para la pluma que «funde los hielos engolados» y pone cómodas «todas las cosas de un ambiente de benevolencia»⁸⁹⁶.

El crítico recordó que la religión de Virulo no se detenía en el presente, sino que se proyectaba también hacia el porvenir. «Sueña en un cielo único, occidental. No en la España, en "la Sobrespaña, que va del Pirineo a Filipinas". En una cultura de sobrespañoles o hiperhispanos –"sagitarios vigorosos de monedas"–, de amantes del "mundo de valores". "Con el filo de la Giralda –dice Virulo– rebanamos en el planeta nuestro casquete, lo español ecuménico"». ¿Imaginaba entonces Salazar Chapela que estos conceptos que «saltan elípticos, imaginativos, deslumbrantes de alegría y frescura», como «el disparo blanco, de juego, en un campo de "tenis"» llevaban en su seno el germen del fascismo? Seguramente no. En aquellos momentos sólo parecía preocuparle que llegaran a sus destinatarios los vanguardistas vítores con los que concluía su reseña: «Un aplauso cerrado, sin reservas, para Virulo, el creador del virulismo. Otro copioso, entusiasta, para el amigo íntimo de Virulo –cuasi su hermano–, Ramón de Basterra».

Esta exaltación de la modernidad disminuyó considerablemente medio año después, cuando Salazar Chapela comentó la aparición de *El paraíso desdeñado*, de Mauricio Bacarisse, colaborador de *La Gaceta Literaria*. Se trata de «una colección de versos románticos [...], desde la dedicatoria [...] hasta el final [...], pasando naturalmente por todos los poemas del libro», volumen que, en opinión del crítico, «destila un romanticismo inconfundible –decimonónico–»⁸⁹⁷. Bacarisse «ha hecho alto en el remanso hogareño de las

⁸⁹⁶ E. Salazar y Chapela, «Ramón de Basterra: *Virulo. Mediodía*», *art. cit.*

⁸⁹⁷ E. Salazar y Chapela, «Bacarisse, Mauricio: *El paraíso desdeñado*», *art. cit.*

confidencias», y ha creado una obra «de intimidad, como para ser leída en voz baja, cuyo interés radica no en la forma (arte), sino en el hilillo tenue —o insuficiente por corriente— de dramatismo humano». En contadas ocasiones, «el amigo Bacarisse [...] aparece bromista, incluso burlón, demasiado burlón —acaso— con los lectores». Este último comentario nos hace sospechar que Salazar Chapela empezaba a percibir la inoportunidad que suponía, al menos en algunos casos, la actitud lúdica del artista. Sorprende también que, a pesar de no ser un libro «mundonovista», *Ahora*, de Ernestina de Champourcín, merezca un dictamen tan positivo como el que le otorga el crítico en julio de 1928. «No hay aquí voluntad», escribe Salazar Chapela, «sino fatalidad. La voluntad queda reducida a una sola dimensión del libro: a su técnica. La voluntad encauza o canaliza aquellos tesoros venidos porque sí, inesperadamente, del cielo. En realidad, es un don. Porque incluso la propia alegría matinal se allega de improviso, hecha líquido perfumado, a Ernestina de Champourcín»⁸⁹⁸. El comentario nos devuelve a la defensa de la inspiración que hiciera el escritor en sus primeras colaboraciones literarias, al tiempo que Salazar Chapela elogia la «actitud blanda, quieta, pasiva», de la poetisa; la «virtud emotiva, pasión y sensualidad» de sus versos.

El reseñista no había aplicado el mismo criterio a la hora de enjuiciar *Glosario agreste*, de Marceliano Álvarez Cerón, codirector de la revista segoviana *Manantial* y colaborador de *Meseta* (Valladolid) y de *Parábola* (Burgos), publicaciones hermanas de la primera. Fijó su atención, y su comentario, en un ripio hallado al azar, sobre cuyo uso arremetió —según hemos señalado anteriormente— sin piedad. «La mujer da la pauta en la vida», afirmó el crítico. «El poeta moderno, en el arte. Una y otro bordean a veces el desparpajo, siempre preferible a la reserva pobre, al gesto falso, al tono cursi, al cascote o al ripio»⁸⁹⁹. En *Surcos*, de Luis Maldonado Bonmatí —

⁸⁹⁸ E. Salazar y Chapela, «De Champourcín, Ernestina: *Ahora*», *art. cit.*

⁸⁹⁹ E. Salazar y Chapela, «M. A. Cerón: *Glosario agreste*», *art. cit.*

«presente en revistas como *Atalaya*, *Ddoos*, *La Gaceta Literaria* y *Manantial*»⁹⁰⁰— observó Salazar Chapela lo que parecía haber recomendado a Cerón: «juventud, [...] espíritu nuevo, [...] sensibilidad del presente»⁹⁰¹. Todas estas virtudes no se hallan en la primera parte del libro, «donde el espíritu romántico —otra forma, la más perfecta acaso, de juventud— ensombrece, entristece los versos». Pero el poeta abandona ese lastre y, desde ese momento, las rimas «saltan jubilosas en otra suerte de romanticismo, el moderno, aprisionando "tardes", "noches", "velas", "lunas", incluso "catedrales"». El poemario, resumió el crítico con satisfacción, «va de menor a mayor, de la sombra a la luz, del realismo a la imagen. Comienza premioso, corcusido a la tierra, sometido. Y concluye volador y libérrimo, planeando graciosamente sobre los sentimientos humanos, demasiado humanos, de "Ausencias"», su primera parte.

Las reseñas contienen también apreciaciones sobre las corrientes poéticas que podían observarse ya entonces, aunque el crítico no dispusiera de la perspectiva que requiere este tipo de aseveraciones. Tras citar a Federico García Lorca y a Jorge Guillén, escribe:

Nadie ignora que los dos polos de la poesía moderna española giran alrededor de aquellos dos poetas: el granadino y el vallisoletano, la flor y el cristal, Naturaleza y Química... (Antonio Espina —excepción— escapa personalmente por "su" tangente para formar un mundo poético aparte, sin discípulos, sin imitadores...) ⁹⁰².

⁹⁰⁰ Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, ob. cit., p. 549.

⁹⁰¹ E. S. y Ch., «Maldonado Bomatí [sic], Luis. *Surcos*», *El Sol*, Madrid (19 de abril de 1928), p. 2.

⁹⁰² E. S. y Ch., «Souvirón, José María: *Conjunto*», art. cit. El joven crítico tenía muy presente la poesía del autor de *Signario* (1923), al que se refirió también cuando comentó el poemario *Signo +*, de Rafael Laffón, reseña de la que nos hemos ocupado en páginas precedentes. En esa ocasión, enumeró algunas de «las más bellas composiciones de su obra», una de las cuales le pareció estar compuesta «a lo Antonio Espina» (E. Salazar y Chapela, «Rafael Laffón: *Signo +*», art. cit.).

La impronta que habían dejado sus versos en los poemas compuestos por los más jóvenes le parecía, como lo demuestran algunos de sus comentarios, incontestable. Otra cosa muy distinta, y tal vez irrelevante, era saber cuál de los dos poetas contaba con más seguidores. «Alguien ha dicho que gana el Norte contra el sur. Rojos contra azules. La prosa contra el verso», escribió en marzo de 1928⁹⁰³. Pero Salazar Chapela no quiso pronunciarse. «Hay que esperar», sugirió. «Tenemos que esperar. Para afirmar luego, seguros, como el personaje poético, imaginario, invisible, de Maeterlinck»⁹⁰⁴.

La existencia de «un grupo surista de poetas, cuya trascendencia podrá verse más adelante, dentro de un lustro, cuando destaquen y dibujen por sí mismos su perfil propio, inconfundible, las distintas personalidades»⁹⁰⁵, exigía ese tiempo de espera. Para el crítico era evidente que había «un verso surista, una poesía surista, un grupo surista de poetas. Al cual corresponden en Sevilla, Huelva, Málaga y Murcia las revistas suristas respectivas: *Mediodía*, *Papel de Aleluyas*, *Litoral*, *Verso y Prosa*». Salazar Chapela había podido comprobar que existía «un verso explotador de las cosas poéticas de Andalucía», un verso «brillante y luminoso en el ambiente puro andaluz». Poseía un «tono comunicativo [...], menor», una «voz delgada»; se hallaba «recamado de nombres, giros y alusiones populares». Era un «verso de gran ascendencia oriental», como la actitud ancestral de Andalucía, aunque «los nuevos poetas andaluces [la] esconden a veces, adoptando una firme, dura, apretada forma gongorina». Pero no estaba conforme «con todo cuanto se produce en Andalucía, mirando y remirando la propia tierra», como hemos podido comprobar en algunos de sus comentarios. Según creía, se explotaban «excesivamente en verso las exterioridades regionales»; observaba «una suerte de engreimiento simple, de narcisismo agudo, más por

⁹⁰³ E. Salazar y Chapela, «Baltasar Peña Hinojosa: *Miniaturas*», *art. cit.*

⁹⁰⁴ Salazar Chapela se refería probablemente al personaje que da nombre a *El pájaro azul* (1906), considerada su obra maestra.

recurso poético o literario que por enamoramiento –sincero, veraz, obsesionante– del ambiente»⁹⁰⁶. De este modo, «Andalucía, que no ha pedido para sí, ¿para qué?, en la última "verbena de meridianos", su meridiano propio, colorea ahora de orientalismo y andalucismo líricos el mapa poético de España».

La insistencia con la que Salazar Chapela se refirió a la llamada *poesía surista* resulta muy elocuente. Pero en sus manifestaciones subyacía una convicción ajena a la estética, como quedó patente en la reseña de *Andalucía la baja*, donde se detuvo a explicar la posición que Andalucía había adoptado tradicionalmente con respecto a España. Las cosas habían cambiado.

Andalucía, que colgó a España, fuera de España, el sambenito de «la España de pandereta», ahora le quita a la Península el consabido sambenito y le hace cantar y resonar espiritualmente en Londres, en París, en Nueva York, por Falla, por Picasso, por Juan Ramón Jiménez. No cultivó aquella región el reclamo [...]. Hasta que hoy nos hemos puesto a escribir. Hasta que hemos leído en un agudo espíritu español –o portugués, como gustéis– que basta que un pueblo se proclame a sí propio el mejor pueblo del Mundo para que todos los demás pueblos del Mundo reconozcan en el auto-reclamado la potencia inevitable, primera e imprescindible del Globo⁹⁰⁷.

Por otro lado, no podemos dejar de señalar lo significativa que resulta también la ausencia en sus notas críticas de alguna mención al surrealismo, cuya influencia, aunque todavía difusa, podía ser percibida ya en las obras que publicaron por aquel entonces José María Hinojosa y Rogelio Buendía. Seguramente, la presencia de esos nuevos ingredientes de vanguardia en *La rosa de los vientos* y en *Naufragio en tres cuerdas de guitarra* fueron decisivos para Salazar Chapela a la hora de analizar unas obras que, según hemos podido comprobar, no acabaron de complacerle, como tampoco le

⁹⁰⁵ E. Salazar y Chapela, «Baltasar Peña Hinojosa: *Miniaturas*», *art. cit.*

⁹⁰⁶ E. Salazar y Chapela, «Fernando Villalón-Daoiz: *Andalucía la baja*», *art. cit.*

⁹⁰⁷ *Idem.*

gustó «la proclama (¡¡¡1918!!!) [sic] de Salvador Dalí»⁹⁰⁸, manifiesto que, según aseguró, había sido publicado «por cariño hacia el gran pintor en *gallo*, fragante revista granadina»⁹⁰⁹. La actitud del crítico no fue, sin embargo, excepcional: «la producción surrealista, a veces muy importante, jamás consiguió destacarse con nitidez del conglomerado vanguardista»⁹¹⁰ en aquellos años⁹¹¹.

⁹⁰⁸ Es evidente que el director de *La Gaceta Literaria* y sus colaboradores no compartían, ya por entonces, los mismos criterios estéticos, si es que alguna vez habían coincidido plenamente en su defensa. Giménez Caballero, a diferencia de Salazar Chapela, quien, aunque no explicó por qué, no se sintió identificado con el contenido del polémico manifiesto que redactaron los tres colaboradores más radicales de *L'Amic de les Arts* (Sitges, 1926-1929), publicó una entusiasta nota en el número 31 de su revista (1 de abril de 1928) cuyas «palabras debieron de ser un gran aliento para la difusión de las ideas antiartísticas que la proclama propugnaba» (Joan M. Minguet Batllori, *El manifiesto amarillo. Dalí, Gasch, Montanyà y el antiarte*, ob. cit., p. 197).

⁹⁰⁹ E. Salazar y Chapela, «De Rokha, Pablo: *Heroísmo sin alegría*», *El Sol*, Madrid (4 de mayo de 1928), p. 2. El crítico se refiere al «Manifest antiartístic català», o «Manifest groc», aunque aparezca fechado, por error, en 1918 y no 1928, año de su divulgación, al que nos hemos referido anteriormente. Salazar Chapela no estaba ofreciendo a los lectores una impresión subjetiva, sino una información que pudo proporcionarle García Lorca, a quien la publicación del manifiesto le resultó algo incómoda: «Por más que elogiara al [sic] documento [...] y por más que admirara a los tres amigos que lo habían redactado [...], el poeta se daría cuenta de que los principios estéticos allí expuestos eran ajenos, e incluso contrarios, a su propia visión de la poesía» (Christopher Maurer, «Adiós a este gallo», en *gallo. Revista de Granada, 1928*. Edición facsímil. Granada, Comares Editorial, 1988, p. XXIX). Ambos debieron de hablar de la revista, en cuya tercera entrega iba a colaborar Salazar Chapela, tal y como se desprende de la carta que le remitieron a Lorca Joaquín Amigo y Manuel López Banús. Estaban preocupados por el contenido de los dos primeros números de *Gallo*, y deseaban evitar que la revista fuera excesivamente granadina. Por ello le pedían al autor de *Mariana Pineda* que hiciera algunas gestiones necesarias, entre las que se encontraba la petición de colaboraciones: «Pídele también notas a Ayala, Salazar Chapela, Arconada, etc., etc.», escribió Banús (cfr. *ibidem*, p. XXVII). Lorca «irá enfriando su entusiasmo y si sigue adelante con la revista, será por no desalentar a sus jóvenes amigos» (*ibidem*, p. XXX). Pero lo cierto es que participa activamente en la confección del tercer número, cuya publicación estaba prevista para el otoño de 1928. Así se desprende de algunas de las cartas que remitió a unos cuantos colaboradores y amigos. Es el caso de Fernández Almagro, Jorge Zalamea y Sebastià Gasch, a los que les informa de la preparación del citado número de la revista y también del retraso, «por muchas cosas», que sufre, a pesar de que aseguró en algún momento que se estaba componiendo (cfr. Federico García Lorca, *Epistolario completo*, ob. cit., pp. 586, 588 y 592).

⁹¹⁰ Francisco Calvo Serraller y Ángel González García, «Vanguardia y surrealismo en España (1920-1936)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 349 (julio de 1979), p. 15). Evelyne López Campillo ha analizado algunas de las razones por las que el surrealismo produjo en España un menor impacto social que en otros países (cfr. «Élites»,

Su contribución al conocimiento de la poesía hispanoamericana resultó, si atendemos al número de reseñas críticas que publicó en *El Sol*, muy limitada. Dedicó tres comentarios a sendos libros publicados en Perú, obras a las que, al parecer, no se había referido la escritora limeña Angélica Palma en el último artículo que había enviado desde su país a *El Sol*, donde colaboraba habitualmente. En su revisión de la producción de 1927, en la que incluyó obras de autores consagrados, había silenciado la publicación de algunos «libros jóvenes» de cuya existencia sí tuvo constancia la redacción del periódico. Es el caso de *El poema de los cinco sentidos*, de Carlos Alberto González, un volumen prometedor que había sido remitido por el autor a *El Sol*⁹¹². También había llegado a Madrid *Radiogramas del Pacífico*, de Serafín Delmar, libro en el que confluyen «dos tendencias germinadas en Europa hace años, en 1920. París y Moscou. La primera de aquéllas: arte por el arte. La segunda: arte por la revolución»⁹¹³. Es probable, escribe Salazar Chapela, que Delmar «ignore el movimiento inquieto, los versos apasionados, circunstanciales, de la revolución rusa, elaborados con miras más utilitarias que estéticas [...]. No existe imitación entonces, sino paridad de destinos». Porque «allí donde se dé un escritor con sensibilidad política o

vanguardias y surrealismo en España durante los años veinte», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 352-354 (octubre-diciembre de 1979), pp. 75-81). Pero, hasta la fecha, el investigador que mejor ha analizado la presencia del surrealismo en el país sigue siendo C. Brian Morris, a quien se deben, entre otros trabajos, el volumen *Surrealism and Spain, 1920-1936* (Cambridge, Cambridge University Press, 1972), en el que incluye un muy útil apéndice sobre «Essays on Surrealism published in Spain between 1920 and 1936» (pp. 270-272), y *The surrealist adventure in Spain* (edited by C. Brian Morris. *Otawa Hispanic Studies*, Ottawa, Dovehouse Editions Canada, 6 [1991]).

⁹¹¹ Varias décadas después, Salazar Chapela eludió pronunciarse una vez más sobre el polémico movimiento. Al comentar la aparición de *¿Qué es el superrealismo?*, de Guillermo de Torre, prefirió realizar un análisis de los términos «surrealismo» y «superrealismo», palabra esta última que le parecía más apropiada que la primera, pues l prefijo que contiene «nada significa en nuestra lengua» (Esteban Salazar Chapela, «Guillermo de Torre y la voz "superrealismo"»; artículo reproducido en Apéndice I).

⁹¹² Cfr. E. Salazar y Chapela, «Carlos Alberto González: *El poema de los cinco sentidos*», *art. cit.*

⁹¹³ E. Salazar y Chapela, «Serafín Delmar: *Radiogramas del Pacífico*», *art. cit.*

un poeta, como en este caso, descontento y esperanzado frente a la realidad de su patria, se darán bajo forma moderna (Delmar) o clásica (Balbontín), versos de *élan* revolucionario, poemas desgarrados u optimistas, estrofas escapadas del corazón del poeta con ímpetu indomable –fuego de barricadas–». Un poemario como éste, en el que «las aguas se revuelven, también revolucionarias, en caballones desproporcionados y caóticos», complica el trabajo que debe realizar un crítico de vanguardia, como reconoce Salazar Chapela: «es muy difícil someter a análisis la linfa pura, porque no hay linfa pura. Y es muy difícil asimismo apreciar la calidad o los valores, porque tampoco hay calidad o valores. Sólo nos llega del temperamento de Delmar, a través de su libro, un clamor fortísimo, apasionado, avasallador, sin orden, ni concierto. Irritación y esperanza. Los dos polos del sentimiento universal revolucionario». José Torres de Vidaurre le recuerda en *Los cometas mártires* al argentino Oliverio Gironde, porque ambos se detienen «a veces en la broma versificada. Broma en verso –o de verso–, pero cuyos antecedentes hay que buscarlos en la prosa –precisamente en la de Gómez de la Serna–»⁹¹⁴. El humor en la nueva poesía permitía que el artista desnudara su intimidad sin que lo pareciera. Torres de Vidaurre no había actuado así precisamente. Le sucedía «lo que a ciertas personas de caracteres extremosos: O se muestran tan alegres, tan bromistas, que molestan, o tan serios o agresivos que se hacen insoportables».

Mejor impresión le causó la lectura de la *Antología de la poesía mexicana moderna*, preparada por el poeta Jorge Cuesta, colaborador de la revista *Contemporáneos*, editora del volumen⁹¹⁵. Era, en su opinión –como el tiempo se ha encargado de confirmar–, una «bonísima antología –amplia de criterio, generosa de propósitos, evidente en buen gusto, informativa,

⁹¹⁴ E. Salazar y Chapela, «José Torres de Vidaurre: *Los cometas mártires*», *art. cit.*

⁹¹⁵ Existe edición facsímil de *Contemporáneos. Revista mexicana de cultura* (México DF, Fondo de Cultura Económica (Revistas Literarias Mexicanas Modernas), 1981, 7 tomos).

objetiva y justa—» en la que se habían incluido «todos los valores aparecidos en Méjico en los últimos años»⁹¹⁶. La selección confirma que «no existe en Méjico una poesía "de grupo", sino un grupo de poetas distintos, individuales [...]. No hay, por decirlo así, escuelas. Hay solamente las dos épocas, las dos tendencias, dos ambientes antagónicos», un antes y un después de la guerra europea del 14, «en los cuales destacan los distintos modos de expresar el mundo lírico, los poetas»⁹¹⁷.

Pocos días antes de reseñar el volumen preparado por Jorge Cuesta, Salazar Chapela había publicado una nota crítica sobre otro compendio de poesía, la *Anthologie de la nouvelle poésie américaine* que había elaborado, con criterio «"limitadamente" moderno» el poeta y crítico Eugène Jolas. En el libro se incluyen únicamente algunos de los poetas que se dieron a conocer a partir de 1912, «los más jóvenes». Sin embargo, el crítico no se sorprende por la «actualidad flamante», por la «alegría», por la «frescura» o el «dinamismo» de los versos. Llama su atención «el número fenoménico — por lo extenso— de poetisas. De poetisas genuinas, entendámonos, no de meras aficionadas»⁹¹⁸. Esta antología y *Oloron Saint-Marie*, de Jules Supervielle, son los dos únicos libros poéticos escritos en francés que comentó Salazar Chapela. La obra del escritor de origen uruguayo, colaborador de las principales revistas literarias españolas de la década, revela que «quien escribe en una lengua forastera se hace del país de la lengua en que escribe, absorbe el oxígeno del aire indígena y se nutre de la

⁹¹⁶ E. S. y Ch., «Cuesta, Jorge: *Antología de la poesía mexicana moderna*», *El Sol*, Madrid (22 de julio de 1928), p. 2.

⁹¹⁷ Aunque en su momento suscitó cierta polémica, Cuesta y sus compañeros consiguieron su objetivo: «la inscripción de los Contemporáneos en el parnaso poético mexicano» (Domingo Ródenas de Moya, «El viaje a la prosa de "Los Contemporáneos"», en *Contemporáneos. Prosa*. Antología a cargo de Domingo Ródenas de Moya. Madrid, Fundación Santander Central Hispano (Colección Obra Fundamental), 2004, p. XXX).

⁹¹⁸ E. Salazar y Chapela, «Jolas, Eugène: *Antologie de la nouvelle poésie américaine*», *El Sol*, Madrid (15 de julio de 1928), p. 2.

savia madre»⁹¹⁹. Porque «una lengua obliga, tuerce el curso del pensamiento, porque tuerce el curso de la expresión». En este nuevo libro, Supervielle «continúa cultivando –todavía– el verso oratorio, de largo aliento, enfático. Con la moderna estética, al compás de la época, siguiendo, amigo de sus amigos, el curso artístico del momento». A pesar de ello, «no goza aún [...] de la palabra comunicativa y menuda, de la imagen sometida a lo próximo para alcanzar al cabo, naturalmente, sin esfuerzo, lo lueño».

2.5.1.3.2. Los géneros narrativos

Al iniciar su labor como reseñista en *El Sol* Salazar Chapela se detuvo a reflexionar sobre el nuevo rumbo por el que empezaba a discurrir la joven literatura española:

Después de una temporada singular, muy corta, de refugio incondicional en «la lírica», de suave y blando regodeo en la narración sin trascendencia, la juventud literaria de hoy vuelve los ojos, anhelante, hacia la novela, novísima tentación irresistible. Es aquél un anhelo de nuevas nupcias con la vida. También, quizás, un síntoma de ambición. Porque nada tan humilde, ni tan temeroso ante el mundo, como cierta suerte de lirismo moderno, cuya elegancia consiste en enmascarar su humildad y su temor con la logomaquia del vocablo, la imagen y el estilo. La novela exige por sí misma vehemencia, generosidad y gusto por las cosas y los tipos que nos rodean; entra ambiciosamente en la vida y recoge de ésta los elementos más dispares, los tonos, encontrados, los caracteres más opuestos y contradictorios⁹²⁰.

Esta última afirmación podía ser interpretada como una defensa del realismo –condenado, sin paliativos, por la moderna estética–, por lo que el crítico se vio obligado a explicarla, al tiempo que reconocía las dificultades que entrañaba la aplicación de los postulados del arte nuevo a los géneros narrativos:

⁹¹⁹ E. Salazar y Chapela, «Jules Supervielles [sic]: *Oloron Saint-Marie*», *El Sol*, Madrid (15 de octubre de 1927), p. 2.

Mas para entrar a saco en la vida, con el arte, se precisa curiosidad, apetencia, dinamicidad, cierta despreocupación de sí mismo, en el escritor, y el valor imprescindible para encararse con la realidad y sortearla y burlarla luego graciosamente a los ojos del público, en un esguince plenamente artístico. Suerte difícil y peligrosa la del novelista, en la cual perece, a veces, el escritor, ensartado solapadamente por el asta degradante de lo anodino, lo cotidiano y lo vulgar.

Para los creadores no resultaba fácil conjugar, como advirtió Salazar Chapela, la realidad y el deseo. Tampoco lo era para los críticos que, como en este caso, aspiraban a promocionar una nueva narrativa que distaba mucho de la concepción del género que conocían y reconocían inconscientemente, y desde muy temprana edad, como lectores. Situado en esta difícil disyuntiva, Salazar Chapela comentó una treintena de narraciones, entre las que se encuentran, además de algunas muestras de la prosa de vanguardia, obras que nada tienen que ver con ella, como el crítico no se olvidará de denunciar en ningún momento. Tampoco renunciará a señalar los desaciertos que contienen, en su opinión, las creaciones supuestamente modernas, frente a las que no muestra ni el entusiasmo ni la vehemencia que hemos podido observar en los comentarios que le dictaron los libros de género lírico.

Conocía perfectamente el debate teórico que la narrativa había suscitado en los últimos años, incluido, claro está, el contenido de *Ideas sobre la novela*, de Ortega y Gasset. Pero el crítico debía enfrentarse a las supuestas aplicaciones prácticas de esas recientes premisas —poco apreciadas inicialmente por los jóvenes escritores⁹²¹—, en las que encontrará no pocos

⁹²⁰ E. Salazar y Chapela, «Ramón Gómez de la Serna: *El torero Caracho*», *El Sol*, Madrid (23 de marzo de 1927), p. 2.

⁹²¹ Remedios Alonso Iglesias afirma que «cuando a finales de 1924 se empiecen a publicar los artículos que constituirán *Ideas sobre la novela*, en los que Ortega expone el decálogo al que debe ajustarse el género narrativo, apenas serán entendidos. Los jóvenes se sienten identificados con el espíritu polémico y destructivo del nuevo arte descrito en *La deshumanización* y se encuentran muy alejados del espíritu constructivo de *Ideas sobre la novela*. La publicación conjunta de ambos ensayos en septiembre de 1925 aumentará aún más el predominio de *La deshumanización* en detrimento del posible influjo de *Ideas sobre la novela*» (*Ortega y la Revista de Occidente. Una nueva configuración de la prosa narrativa (1923-1930)*, ob. cit., p. 51).

motivos de reproche. Le preocupaba especialmente la situación en la que se encontraba el cuento, según se desprende de las manifestaciones que realizó en mayo de 1928:

Se habló mucho sobre la novela para fijar sus reglas, su esencia. Nada se ha hablado, sin embargo, del cuento para obviar sus cualidades, sus posibilidades. Si la novela, como se afirma, está en decadencia, el cuento lo está, en comparación con la novela, mucho más. El cuento –como género– sufre una crisis extraordinaria⁹²².

Lamentaba que nadie reparara en «esas narraciones de apariencia sencilla, humildes de extensión, pero acaso –por su brevedad, por la intensidad a que obliga su brevedad– las más ambiciosas, las más difíciles, por tanto, de "conseguir"». Le sorprendía el cambio que se había operado en la letras españolas: «No hace veinte años», recordó, escribían cuentos en España todos los escritores. Y había entonces entusiasmo por el cuento, pasión por estas narraciones, que no son –contra lo que se afirma– una novela en pequeño. Porque hay que ver a lo que obliga el espacio y el distinto modo de trabajar a que obliga». Se trata, según sus palabras, del género «más delimitado, recortado y preciso» que existe⁹²³, en el que, a diferencia de la novela⁹²⁴, se relata «"un episodio" de la vida de un hombre. O la vida de un hombre –íntegra– contada como un solo episodio».

La crisis del cuento no había afectado sólo a la producción española; había llegado también a la joven prosa hispanoamericana. En Buenos Aires, México DF o Santiago de Chile los editores seguían publicando volúmenes

⁹²² E. Salazar y Chapela, «González Lanuza, E.: *Aquelarre*», *El Sol*, Madrid (17 de mayo de 1928), p. 2.

⁹²³ E. Salazar y Chapela, «Alberto Hidalgo: *Los sapos y otras personas*», *art. cit.*

⁹²⁴ Ésta se construye de forma bien distinta. Es «la continuidad de acontecimientos limitados por la muerte del protagonista (*Don Quijote*), o por un hecho que cierra una época, la de la novela, y abre otra, feliz o desventurada (*Madame Bovary*). (Quedan fuera de esa leve definición la mayoría de las novelas de Pío Baroja, carentes de los acordes finales, concluidas siempre en un capítulo indiferenciado)» (E. Salazar y Chapela, «González Lanuza, E.: *Aquelarre*», *art. cit.*).

en los que se hacía constar una denominación que no se correspondía con su contenido. El examen que realizó Salazar Chapela le permitió observar que, en algunas de estas obras, no se hallaban presentes los ingredientes constitutivos de ese género, sino las características propias de la prosa poética.

No eran cuentos *Los sapos y otras personas*, de Alberto Hidalgo, escritor peruano afincado en Buenos Aires que residió durante la década de los años veinte en Madrid. A pesar de haber dejado atrás su etapa postmodernista para orientarse hacia la vanguardia –fue el creador de un «ismo» personal, el «simplismo»–, había compuesto unos cuentos que Salazar Chapela consideró «de mal color» por su anacrónico mal gusto. «¡Qué pena!», se lamentó el crítico. «Porque hoy, la verdad, es un pecado el encharcamiento [...]. Junto a los deportes de tierra, mar y hielo –tan pulcros–, hace un papel muy pobre el escritor lacustre»⁹²⁵. Los textos son, en rigor, «unos relatos –asiáticos– poemáticos. Asiáticos, por su extensión. Poématicos por sus greguerías. Greguerías emborriizadas y enmelenadas, sometidas a una química absurda». El autor, cuya fuerte individualidad podía contribuir a que «la literatura argentina, nueva, novísima, de porvenir», sacudiera «de su lomo ese barro que mancilla[ba] su pelo flamante», debía dar, por tanto, «un viraje oportuno» en su obra.

Tampoco le parecieron «precisamente cuentos» los textos incluidos en *Aquelarre*, de E. González Lanuza, joven santanderino afincado en Buenos Aires, donde formó parte del grupo de *Martín Fierro*. «Es un libro sin episodios, una colección de páginas –imaginativas, barrocas de imágenes– donde no pasa nada», afirmó el crítico⁹²⁶. Se trata, según éste, de «poemas en prosa» cuya calidad viene dada por su fluidez, por el «gusto continuo por la imagen», por el «deseo –a toda costa– de modernidad» que demuestra el

⁹²⁵ E. Salazar y Chapela, «Alberto Hidalgo: *Los sapos y otras personas*», *art. cit.*

⁹²⁶ E. Salazar y Chapela, «González Lanuza, E.: *Aquelarre*», *art. cit.*

escritor. Algo parecido observa, aunque no lo diga tan explícitamente, en *Arlequín*, el nuevo libro del vanguardista Pablo Rojas Paz, del que destaca su «prosa perfecta, mitad ligera, mitad castiza, firme y suave a la vez, noble y liviana»⁹²⁷. Lo mejor del volumen se debe a «su imaginación admirable», a «su fantasía», a «su poder para pergeñar poemas en prosa». Rojas Paz, escribe Salazar Chapela advirtiendo que sus palabras no deben ser interpretadas como un reproche moderno, «no ha podido echar por la borda – todavía – la pasión». Por ello «se adhiere aún a las cosas con vitalidad desesperada, consiguiendo muy pocas veces la liberación absoluta, el dominio perfecto de sí propio, la sonrisa». Se sitúa así «en un inquietante término medio artístico, entre el ayer y el hoy, prodigioso tránsito» que no constituye, a su entender, lo mejor del libro.

Verdaderamente extremo es el caso de *El habitante y su esperanza*, de Pablo Neruda. La obra, subtitulada «novela», fue escrita, según su autor, a petición del editor, aunque no le interesaba «relatar cosa alguna»⁹²⁸. No es de extrañar, por ello, que Salazar Chapela no encuentre en esta «colección de poemas en prosa» «una trama coherente»⁹²⁹. En su opinión recorre las páginas de la obra «un sentimiento único, enhiesto, vertical», la misma tristeza que destilan sus *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*⁹³⁰. Porque en Neruda predomina «el patetismo, los grandes y elocuentes ademanes frenéticos, un tono fervoroso, desesperado». Hay en su

⁹²⁷ E. Salazar y Chapela, «Pablo Rojas Paz: *Arlequín*», *art. cit.*

⁹²⁸ Pablo Neruda, «Prólogo», *El habitante y su esperanza. Novela, Obras Completas I. De «Crepusculario» a «Las uvas y el viento», 1923-1954*. Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1999, p. 217. *El habitante y su esperanza* es el primero de los «tres breves libros publicados en 1926 [que] revelan un claro propósito de renovación formal (Jorge Edwards, «Neruda, Pablo», en *Diccionario de literatura española e hispanoamericana, N-Z*. Dirigido por Ricardo Gullón. Madrid, Alianza Editorial (Alianza Dictionaries), 1993, p. 1099).

⁹²⁹ E. Salazar y Chapela, «Pablo Neruda: *El habitante y su esperanza*», *art. cit.*

⁹³⁰ El poemario, escribió Salazar Chapela, «de tono apasionado, de visión triste y dionisiaca a la vez del mundo, le coloca en la nueva poesía americana, particularmente de

obra «tragedia [...], sistemático pesimismo». Y aunque el arte del presente rehuye «ese dramatismo desbocado» y busca el olvido del hombre» —«mucho podríamos decir [...] en contra de la "actitud" de Neruda. Mucho también en su favor», indicó el crítico—, *El habitante y su esperanza* es un libro «nuevo, novísimo, actual», que, bien es cierto, «hace añorar a veces la cena artística, graciosa, de acometividad festiva, del arte rigurosamente nuevo». Por ello se permitió sugerirle un cambio de registro. «La imagen, que todo lo puede, que todo lo justifica, que todo lo salva, no nos absuelve, empero, del impudor del lamento». Pero también reconocía Salazar Chapela que «la poesía, como tantos otros fenómenos de este mundo, hay que aceptarla tal y como nos llega, con sus beneficios y perjuicios, sus bondades y sus maldades».

En *Margarita de niebla*, el mexicano Jaime Torres Bodet había «sabido alejarse de la verja —verja vieja, mohosa, herrumbrosa, de romántica "rue Plumet"—», y expresar «en alegría, amplitud e imágenes»⁹³¹. Era, por tanto, «un alma ganada para el reino de lo bueno, del más valioso arte moderno». Pero no por ello había que relacionar su prosa, como solía hacerse en estos casos, con Francia, con Giraudoux. «¡Tonterías!», exclamó Salazar Chapela, antes de mencionar la relación entre la obra de Torres Bodet y la de Benjamín Jarnés, con la que se estaban haciendo —escribía el crítico utilizando una prudente forma impersonal— «parangones injustos»⁹³². A Salazar Chapela «prosas tan literarias, afelpaditas y redondas como son las de Jarnés y Bodet» le sugerían la imagen de una bella muchacha escocesa — de Aberdeen, por más señas, como su futura esposa, a la que tal vez ya conocía— «con hielo en los ojos clarísimos, de aguas de mar polares». Porque

chile, como genuino poeta —frondoso, exuberante, de acusada y originalísima personalidad» (*idem*).

⁹³¹ E. Salazar y Chapela, «Jaime Torres Bodet: *Margarita de Niebla*», *El Sol*, Madrid (1 de octubre de 1927), p. 2.

⁹³² Este comentario fue contestado en el periódico mexicano *Ulises*, según refiere Gustavo Pérez Firmat en *Idle fictions. The Hispanic vanguard novel, 1926-1934*. Durham NC, Duke University Press, 1982, pp. 17-18).

«en *Margarita de niebla* no ocurre nada, nada nada. Tan sólo este fluir continuo de una prosa elegante, graciosa y rubia, de sonrisa de alegre *lowlander* escocesa», prosa con la que Torres Bodet había compuesto un buen libro, «exclusivo –naturalmente– para señoras y caballeros artistas. Y también para caballeros y señores de moderna, fina, exquisita sensibilidad».

Tampoco «acontece nada» en *Dama de corazones*, del poeta y dramaturgo mexicano Xavier Villaurrutia, cofundador de la revista *Contemporáneos*. Se trata de «un libro de prosa de la juventud literaria», y, por tanto, afirmó Salazar Chapela, es

un relato esmaltado de imágenes, una «narración», el conjunto de «ocurrencias artísticas» realizadas con ocasión de una anécdota. (Anécdota siempre floja, laxa, sin cohesión de un «asunto»). Y cuyo interés no está en lo que acontece [...], ni en los tipos o caracteres (porque no hay caracteres o tipos), sino simplemente en lo que dice el autor como tal autor, en su visión literaria, en la traducción o versión a palabra escrita de sus observaciones plásticas, sensuales. Arte que linda con la lírica. Opuesto totalmente a la novela y al drama⁹³³.

Dama de corazones, concluyó el crítico, es una «"narración"» –palabra que escribió entre comillas por segunda vez en esta nota– «muy linda de prosa, muy esmaltada de imágenes "giroduxianas" [*sic*], muy alegre de estilo»; una obra que debía situarse «a la vera, por su interés artístico, de las narraciones francesas y españolas».

Con esta última apreciación Salazar Chapela reconocía el parentesco –ya señalado en 1926 con motivo de la aparición de *Visperas*, de Pedro Salinas– entre la novela de vanguardia que se estaba produciendo aquí y la obra del

⁹³³ E. S. y Ch., «Xavier Villaurrutia: *Dama de corazones*», *El Sol*, Madrid (19 de agosto de 1928), p. 2. En estos dos géneros, añadió Salazar Chapela, «el autor "se retira" orgullosamente, crea un mundo o un mundillo, una nueva humanidad autónoma, cuyos movimientos o choques no parecen provenir del artista, sino del carácter de sus criaturas. El novelista y el dramaturgo no se inmiscuyen en su obra, no habitan en ella; encierran en su producción a unos tipos distintos, y los dotan de libre albedrío para que armen por sí mismos [...] el asunto. Lo contrario de la narración en la cual sólo habita el artista, cuya imaginación supe deliciosamente el vacío de tipos, la oquedad de conflictos y relaciones».

escritor francés⁹³⁴, uno de los grandes maestros, junto con Joyce y Huxley, de la nueva novela europea. Tal vez por ello, los responsables de la página de libros de *El Sol* quisieron ofrecer información sobre la narrativa que iba apareciendo en el país vecino. Salazar Chapela reseñó tres de estos volúmenes, dos de los cuales habían sido editados por la cosmopolita *Nouvelle Revue Française*. *Toya*, de Marcelle Anclair, le pareció al crítico «una admirable novela» tanto por los elementos que contiene —«sobriedad, sencillez, precisión», «arquitectura perfecta», «buena hechura», «elegancia exterior»⁹³⁵— como por aquellos que elude. Entre éstos se encuentran «la divagación accesoria, innecesaria y torpe», en la que incurrieron muchos narradores de vanguardia, y «el escape lírico personal del novelista», que, en este caso, no se encuentra por ningún lado, porque Anclair «no pretende mostrar sus particulares sentimientos por sobre los sentimientos de los personajes»; Anclair «no se halla en su obra». La intimidad que se nos muestra —la narración contiene «una liana deliciosa de sentimientos», no en vano es una obra «espiritual»—, pertenece al personaje que da título al libro.

No suscitaron tantos elogios *Olimpia y sus amigos*, de Francis Miomandre, y *Voyage au pays des articoles*», de André Maurois, pero en ambas apreció Salazar Chapela su amenidad y la perfección de su escritura. La primera es una novela «interesante, graciosa, frívola, superficial por tanto,

⁹³⁴ «Azorín, Giménez Caballero, Díez-Canedo, Gómez de Baquero, Eugenio D'Ors y Fernando Vela relacionaron aquellos fragmentos breves de "prosa lírica» que había adelantado *Revista de Occidente* «con la minuciosa y casi infinita memoria de Proust». Corpus Barga, sin embargo, «encontraba más influencia de Giraudoux que de Proust en la prosa de Salinas» (Luis Fernández Cifuentes, *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, ob. cit., p. 292). Como podemos comprobar en estas páginas, Salazar Chapela negó la impronta que la obra de Giraudoux había dejado en las narraciones de los escritores españoles del momento, a pesar de lo cual Susan Nagel afirma, sin demostrarlo, que «influential critics like Ortega y Gasset and Salazar y Chapela are among other theoreticians writing at the time who mention this influence of Giraudoux on the Hispanic vanguard novels» (*The Influence of the Novels of Jean Giraudoux on the Hispanic Vanguard Novels of the 1920s-1930s*. London-Toronto, Associated University Presses, Lewisburg-Bucknell University Press, 1991, p. 59).

muy bien escrita», de «asunto francés», «muy propio para pergeñar con él una comedia francesa»⁹³⁶; una obra «corriente» en Francia, donde se satisface al lector con narraciones que no se plantean grandes propósitos pero sí unos mínimos de calidad. En su obra, Maurois se propone «la disección [sic] humorística de pintores, músicos, escritores y poetas –los «articolos»–, cuya vida contemplativa relata con «displicencia» y con un «humorismo genuinamente francés»⁹³⁷.

Esta pequeña muestra de la literatura francesa y las tres notas críticas de las que nos ocupamos a continuación componen el fugaz panorama sobre las letras extranjeras que trazó Salazar Chapela en *El Sol*. El crítico se refirió a la novela rusa posterior a la revolución, algunas de cuyas manifestaciones empezaron a ser conocidas y alabadas en España a mediados de la década de los años veinte, gracias, en buena medida, a la labor realizada por *Revista de Occidente* y por los miembros de la joven literatura. Hacia 1928 «las novelas de los nuevos autores rusos era[n] un negocio de venta que hizo florecer a algunas editoriales recién fundadas»⁹³⁸. Para Salazar Chapela los «rasgos más eminentes» de «la más reciente generación literaria rusa» consisten «en la elección y exposición de temas profundamente humanos; y [...] en la exaltación de estos mismos temas mediante la fuerza expresiva, original, de la imagen»⁹³⁹. *El farol*, de Zamiatin –traducido al castellano, como casi todo lo que se vertió directamente del ruso en aquellos años, por Tatiana Enco de Valero– aporta como novedad, «su tono blando, suave y apacible». El crítico celebró también la publicación de la traducción al español de *Heidi*, la

⁹³⁵ E. Salazar y Chapela, «Marcelle Anclair: *Toya*», *El Sol*, Madrid (22 de marzo de 1928), p. 2.

⁹³⁶ E. Salazar y Chapela, «Francis Miomandre, *Olimpia y sus amigos*», *El Sol*, Madrid (7 de octubre de 1927), p. 2.

⁹³⁷ E. Salazar y Chapela, «Maurois, André: *Voyage au pays des articoles*», *El Sol*, Madrid (17 de junio de 1928), p. 2.

⁹³⁸ Luis Fernández Cifuentes, *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, ob. cit., p. 303.

conocida novela infantil a la que ya nos hemos referido en varias ocasiones, y aprovechó su comentario para recordar a los lectores que «la literatura dedicada a la niñez, tan simple, lisa e ingenua a primera vista, es la literatura más difícil del mundo»⁹⁴⁰. No le entusiasmó demasiado *El antiguo camino*, de James Oliver Curwood, autor «popularísimo en los Estados Unidos, yo no sé», confesó Salazar Chapela, «si por la escasa densidad literaria y de pensamiento de sus obras, o por el ingenuo y moral patriotismo que éstas respiran, o –más probablemente– por la calidad de las novelas perfectamente "blancas", en las cuales los "protagonistas (habla el autor) poseen todos un corazón magnánimo"»⁹⁴¹.

Buena parte de las narraciones españolas que comentó durante estos dos años fueron calificadas por Salazar Chapela con ese mismo adjetivo – «novela blanca»—. Al crítico no le sorprendió la publicación de estos relatos, que compartían catálogo editorial con otros de indiscutible calidad, pues, según pensaba, «en España no tenemos términos medios. Aquí pasamos de lo mejor a lo más malo en un peligrosísimo salto mortal. Más doloroso que peligroso ese salto. Funestísimo para la "educación cívica" española. Lo óptimo o lo pésimo. Valle-Inclán o Pedro Muga, Pérez de Ayala o Bartolomé Soler»⁹⁴². Como crítico literario, debió de pensar que quizá podía contribuir a la desaparición de unas narraciones que –convicciones estéticas aparte– le parecían, como hemos podido ver, socialmente poco provechosas. Ésta puede ser una de las razones por la que se mostró en su valoración de este

⁹³⁹ E. Salazar y Chapela, «Eugenio Zamiatin: *El farol*», *art. cit.*

⁹⁴⁰ E. Salazar y Chapela, «Juana Spyri: *Heidi*», *art. cit.*

⁹⁴¹ E. Salazar y Chapela, «James Oliver Curwood, *El antiguo camino*», *El Sol*, Madrid (7 de julio de 1927), p. 2.

⁹⁴² E. Salazar y Chapela, «Francis Miomandre, *Olimpia y sus amigos*», *art. cit.* Entre los escritores pésimos sitúa el crítico a Bartolomé Soler, quien, «con su primera novela, *Marcos Vallarí* (1927), en la que desarrollaba, con técnicas naturalistas, una violenta tragedia rural, se colocaba en las antípodas del arte deshumanizado del momento» (Arturo Ramoneda, «Soler, Bartolomé», en *Diccionario de literatura española e hispanoamericana, N-Z, ob. cit.*, p. 1557).

tipo de novelas –cuya alargada sombra se reflejará en su primer relato, *La burladora de Londres*– bastante más severo de lo que lo había sido con las obras extranjeras que comentó.

El sello de Espasa-Calpe, que la había editado «admirablemente», no sirvió en esta ocasión para mitigar la impresión que le produjo la lectura de *En el camino...*, de Luis Franco de Espés, barón de Mora. A pesar de su juventud, el autor había compuesto una obra de «tono apacible y blando, de novela blanca», una «novela burguesa» en la que abunda el «sentimentalismo "de antiguo régimen", siempre grato a los lectores de Palacio Valdés, Pereda y Alarcón»⁹⁴³. Franco de Espés, afirmó Salazar Chapela, «se ha puesto a escribir, por distracción [...], y ha copiado un cuadro de museo literario. Su novela lleva falda larga –con cola– y mangas de jamón. El protagonista, una capa de 1870. La portada, una cita de Bécquer. El espíritu de la obra, un sentimentalismo a lo Martínez Sierra. ¿Estamos?», preguntó desafiante para concluir.

La primera novela de Ángel Menoyo Portales, ambientada en la Andalucía de la segunda mitad del siglo XIX, «la que ganó para sí la simpatía –irónica– de Gautier, y la mano dura, vigorosa –dictatorial– del gobernador Zugasti»⁹⁴⁴, es una obra «chapada a la antigua, con las intrigas, los recursos y los trucos correspondientes a la época» que resulta muy apropiada «para quien guste de las novelas apacibles, blancas, de santísimo tono moral», pues contiene «su moraleja cristiana», enunciada, como no podía ser de otro modo, con «tono –inconfundible, también de época– católico, apostólico y romano».

Muchas de estas obras fueron escritas pensando en el público femenino, nefasta costumbre a la que se refirió Salazar Chapela en el comentario que

⁹⁴³ E. Salazar y Chapela, «Luis Franco de Espés, barón de Mora: *En el camino...*», *art. cit.*

⁹⁴⁴ E. Salazar y Chapela, «Ángel Menoyo Portales: *El tesoro de los monfies*», *art. cit.*

publicó sobre otra «novela blanca», *La felicidad de Alicia*, de Pedro Gourdon. «Estas páginas blancas, sin color, olor ni sabor, constituyen por su insulsez», aseguró el crítico, «una ofensa para el sexo a que se destinan»⁹⁴⁵. El autor, como otros escritores, «imaginan a la mujer [...] de esparto, incapaz de repudiar la carencia –en una novela– de interés, de trama [...], de ingenio, de finura, de belleza [...]. Creen que la mujer debe leer otra cosa que el hombre, una literatura especial, purísima, libre de licencias. Y esa creencia no estaría mal si esos escritores tan morales, exasperados de puritanismo, supieran hacer literatura». En su opinión, «la mujer debe leerlo todo, puede leerlo todo, y la división que debe hacer una mujer para elegir libros no debe ser en libros puros e impuros, sino en buenos y malos libros».

En su opinión, *Una sombra de mujer*, de Constantino Suárez, el popular «Españolito», no podía ser considerada sino «una novela más [...], como tantas otras que andan por ahí y son leídas, devoradas y comentadas por el público medio»⁹⁴⁶. Si, además de distraer al lector, el autor había querido «zaherir y poner en berlina a la burguesía», no lo había conseguido, pues «no basta recurrir a los ingredientes, ya tópicos, de la muchacha deportista. No basta hacer que ésta conduzca un "auto" –su "auto"– por la Castellana» para alcanzar los mencionados propósitos. El resultado no pasa de la caricatura, «una caricatura fea [...], sin consistencia, sin fundamento, malísima». Es, en definitiva, un relato compuesto por un escritor que se muestra «no cristiano, sino puritano en esta obra», y al que «el espectáculo de las chiquillas de hoy le produce más disgusto que satisfacción». «Lo sentimos por "Españolito", claro está», añadió el crítico.

Por devolver al lector el interés que suscitaban sus dos primeras obras, elogió Salazar Chapela, aunque con moderación, *Nido de cigüeñas*, la nueva

⁹⁴⁵ E. S. y Ch., «Gourdon, Pedro: *La felicidad de Alicia*», *El Sol*, Madrid (31 de mayo de 1928), p. 2.

novela del malagueño Salvador González Anaya, «poeta, novelista y político (por supuesto: del antiguo régimen)»⁹⁴⁷. En sus páginas «recoge con gracia – gracia de estilo, gracia de ingenio– el ambiente de un pueblo andaluz». El autor «sabe hacer atrayente el medio que describe o pinta con colores enteros». Por todo ello, no pueden aplicársele al novelista, advirtió Salazar Chapela, «las inculpaciones proferidas por mí [...] contra los escritores regionales». La suya es una novela «interesante, graciosa, como novela regional», de modo que, «aplicándole el patrón correspondiente al género, es buena obra. Léanla», recomendó, «los lectores de Blasco Ibáñez».

A los que estuvieran «tristes», «cuanto más tristes mejor», iba dirigida *Una novela que empieza por el fin*, de Enrique Meneses. El autor se había propuesto al escribirla «dos muy loables intenciones, ambas de bonísima estirpe cristiana: matar el aburrimiento del lector y sanar en éste, al cabo, por el relato triste de la vida de Santiesteban, la pena, la amargura, el dolor de la vida. *Similia similibus curantur*»⁹⁴⁸. Pero a Salazar Chapela no le había servido de nada. Es más, «a cada página», confesó, «espesábase mi aburrimiento; a cada capítulo, agregaba a mis dolores un dolor más. Un dolor cotidiano, casero, deprimente, insufrible por su misma calidad vulgarísima deleznable». El crítico había leído la novela, cuyo estilo le pareció correcto, con una «sensación penosa, fatigosa, insufrible, de no respirar bien».

Como un intento frustrado debe verse también la novela de Federico Carlos Sainz de Robles *La decadencia de lo azul celeste*, en la que se propuso «matar el cursilismo [*sic*] de algunas novelas con la cursilería – irónica, procurada, refinada– de "Lo azul celeste". Algo parecido, en propósitos, al *Quijote*. Asestar un golpe a los libros de caballerías con un

⁹⁴⁶ E. Salazar y Chapela, «Suárez, Constantino: *Una sombra de mujer*», *El Sol*, Madrid (15 de junio de 1927), p. 2.

⁹⁴⁷ E. Salazar y Chapela, «S. González Ayala: *Nido de cigüeñas*», *El Sol*, Madrid (29 de julio de 1927), p. 2.

libro –tipo, arquetipo– de caballerías»⁹⁴⁹. Pero el autor no lo consigue –«la ironía de un subtítulo no pone a salvo a una novela»–. Ahora bien, Salazar Chapela se muestra convencido de que cuando Sainz de Robles «se decida [a] escribir una novela, no una novela cursi, escribirá probablemente, todo es posible, una buena novela». Para terminar, el crítico proponía con evidente intención: «Contra "La decadencia de lo azul celeste", "El renacimiento (por ejemplo) de lo azul mecánico"».

Desde el punto de vista sociológico, el primero que atendió, Salazar Chapela podía poner bastantes reparos a la edición definitiva de *Relato inmoral*, de Wenceslao Fernández Flórez⁹⁵⁰. En primer lugar, le disgustó comprobar que la narración reproducía «una de las manías de nuestra época», de entre las muchas que el escritor había podido observar⁹⁵¹. Consistía ésta «en el deseo de "conferenciar", "ensayar", teatralizar y novelizar los asuntos del sexo» que tan extendido estaba desde hacía años en España. El origen de la proliferación de volúmenes sobre el tema lo atribuyó el escritor a la lectura excesivamente superficial que se había hecho de la obra de Freud, porque «lo del vienés es más amplio y complejo de lo que opinan ciertos señores». Sin embargo, aquí «gustamos de tomar las cosas por donde queman, por donde pueden ser gratas, un poco picantes, a nuestro

⁹⁴⁸ E. Salazar y Chapela, «Enrique Meneses: *Una novela que empieza por el fin*», art. cit.

⁹⁴⁹ E. S. y Ch., «Carlos Sainz de Robles, Federico: *La decadencia de lo azul celeste*», *El Sol*, Madrid (8 de julio de 1928), p. 2.

⁹⁵⁰ *Relato inmoral* se publicó, como novela corta –dentro de la colección *La novela de la noche*– en 1924, según la información aportada por José-Carlos Mainer, quien rectifica un reiterado error por el que se ha fechado en 1928 la publicación de la primera versión ampliada de la narración, aparecida en la Editorial Atlántida, en 1927 (cfr. José-Carlos Mainer, *Análisis de una insatisfacción: las novelas de W. Fernández Flórez*. Madrid, Editorial Castalia (Literatura y sociedad, 10), 1976, pp. 243-244). Ésta es la entrega de la que se ocupa Salazar Chapela en su reseña, aunque el comentario tardó algunos meses en ver la luz.

⁹⁵¹ E. Salazar y Chapela, «Wenceslao Fernández Flórez: *Relato inmoral*», art. cit.

paladar...»⁹⁵². Tampoco veía bien que «los chascarrillos —en torno al sexo— del nuevo libro de Wenceslao Fernández Flórez» hubieran servido «para ver en ellos una trascendencia pedagógica, un valor instructivo [...] y educativo a la vez, un aporte a la sociología...». En su opinión, no había que desquiciar las cosas. El protagonista de este *Relato inmoral* «es un botarate tan inmoral como todos sus compañeros de hospedaje, como todos los habitantes de "Iberina", y mal puede servir como contraste para evidenciar la inmoralidad, la hipocresía, la costra de prejuicios, etc., etc., de nuestro coterráneos». Dicho esto, Salazar Chapela quiso dejar claro que la obra poseía «valor literario». Su «prosa sencilla, clara y amena, sin tirantezas ni depresiones» le viene muy bien para «deslizar inventivas chistosas, cuentecillos en broma y chascarrillos picantes». Para el crítico, Fernández Flórez es «más que un autor festivo y menos que un humorista. Más: porque posee valores literarios positivos. Menos: porque carece, no de gracia, sino de profundidad».

2.5.1.3.2.1. La nueva narrativa

Mayores dificultades entrañó el comentario de las narraciones compuestas por los miembros de la joven literatura que pretendieron expresarse de acuerdo con lo que suponían que era la aplicación a la prosa de las nuevas tendencias estéticas. La desorientación de los creadores fue compartida, al menos en parte, por los críticos. No debe extrañar por ello que Salazar Chapela adaptara los criterios que venía utilizando para enjuiciar las obras

⁹⁵² Si Salazar Chapela desaprobaba la lectura que se estaba haciendo de la obra de Freud y no el pensamiento del filósofo vienés, Ortega y Gasset dejó muy claro que no pertenecía a «la hueste freudiana»: «en el sistema de Freud hay algunas ideas útiles y claras, pero su conjunto me es poco afín», afirmó. «Me parece más fecunda una teoría psicológica que no atomiza la conciencia explicándola como mero resultado de asociaciones y disociaciones entre elementos sueltos [...]. Mi distancia de Freud es, pues, radical y previa a la cuestión ya más concreta de la importancia que pueda tener la sexualidad en la arquitectura mental» (*El Espectador. Tomo V* [1926]. Madrid, Espasa-Calpe (Colección Austral, 1414), 1966, p. 66).

pertenecientes a este género a las características de la nueva prosa. A principios de 1927, la muestra más sobresaliente con la que contaban las letras españolas era, en su opinión, *Pájaro pinto*, de Antonio Espina, novela que había reseñado en su día para *Revista de Occidente*. Por aquellas fechas Ramón Gómez de la Serna daba a la luz *El torero Caracho*, publicación que, según el crítico, no podía ser vista sino «como manifestación de aquella tendencia en la juventud hacia la novela»⁹⁵³, inclinación de la que ya había hablado en esa nota y a la que hemos hecho referencia anteriormente. En este caso, el crítico comprobaba con sorpresa que el arte de Ramón podía entrar de lleno en la novela sin desvirtuar su esencia⁹⁵⁴. «Por primera vez vemos a Gómez de la Serna ajustarse, ceñirse firmemente a la novela propiamente dicha», afirmó Salazar Chapela tras confesar que siempre había creído «que la greguería era un obstáculo para el desarrollo escueto y normal de la novela. Mal inevitable para este género –pensábamos–; se detendrá Ramón en la greguería, como en una ciudad de inesperados atractivos, y abandonará por la greguería el negocio urgente, la ruta lógica del relato»⁹⁵⁵.

⁹⁵³ E. Salazar y Chapela, «Ramón Gómez de la Serna: *El torero Caracho*», *art. cit.*

⁹⁵⁴ «Desde que aparecieron las primeras novelas de Ramón, se planteó la cuestión acerca de si en verdad eran propiamente tales, es decir, de si se ajustaban a los cánones que se consideraban vigentes e inamovibles. Desde luego se admiraba –y se admira– su invención imaginativa, pero se le negaba la condición de novelista, precisamente por lo que en este terreno tenía de innovador –y esto, incluyendo entre el público lector a esos lectores cualificados que son los críticos–» (Carolyn Richmond, «La debatida novelística de Gómez de la Serna: "Las afueras más respirables del vivir"», *Revista de Occidente*, Madrid, 80 (enero de 1988, p. 64).

⁹⁵⁵ En realidad, dijera lo que dijera entonces, lo seguía pensando. Ya en el exilio, y a la muerte de Ramón, reconoció que, cuando el escritor quiso aplicar la greguería a la novela, ésta «fue un entorpecimiento, puesto que una novela necesita de más ingredientes que greguerías, sin que con esto queramos decir que las novelas de Ramón no tengan interés. Son en verdad novelas interesantes, pero lo son únicamente por su acumulación de greguerías sobre situaciones que son asimismo greguerías» («Carta de Londres. Recuerdo de Ramón»; artículo reproducido en Apéndice I). Juan Rejano escribió una carta pública a Salazar Chapela para aplaudir el citado artículo. También él creía que «con greguerías solamente no se pueden escribir novelas» («Carta a Salazar Chapela», *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento dominical de *El Nacional*, México DF, 835 (31 de marzo de 1963), p. 4; artículo reproducido en Juan Rejano, *Artículos y ensayos, ob. cit.*, pp. 230-231).

No había sido así, según el crítico, aunque «el interés y el valor de *El torero Caracho* no está en aquella trama –cable tendido con simplicidad [...]– sino en la red tupida e inextricable de "ramonismos", de hondas y jocundas observaciones de humorista, echada graciosamente a través de la novela». En su valoración de la obra Salazar Chapela había tenido en cuenta algo que convenía no olvidar, por lo que recordó a los lectores que

fue Ramón el primer artista español que abandonó la carretera principal y vulgar de la literatura, aventurándose heroico por un terreno –el suyo– accidentado, quebrado, peligrosísimo. Y es Ramón, ahora, quien recoge el caudal adquirido en aquellas excursiones y lo administra con mesura para hacer una arquitectura original, sólida y perfecta. *El torero Caracho* constituye una de éstas construcciones –la más reciente– y las greguerías vienen a ser en el flamante edificio las pinturas murales que lo policroman de patetismo y humorismo⁹⁵⁶.

Es lógico que algunos escritores jóvenes intentaran seguir el camino emprendido por Ramón. Así sucedió en el caso de Antonio Robles, en cuya obra *El archipiélago de la muñequería* acusó «las líneas discípulas, meramente exteriores, de Ramón Gómez de la Serna»⁹⁵⁷. Con *El muerto, su adulterio y la ironía*, regresaba el autor «a su propio temperamento, un feliz modo de restituirse a su venero personal y original». Se trata de «un momento feliz –histórico– en la vida de un escritor [...] éste de sentirse a solas consigo mismo»; es un «momento de liberación absoluta en el sometimiento –gustoso, sincero, espontáneo– a las propias posibilidades». Con ellas creó Robles «un relato ameno, sorprendente, absurdo si queremos,

⁹⁵⁶ En la misma reseña añade: «Ramón no podrá salir nunca de sí mismo –afortunadamente para él, claro–, no podrá dejar de ver las cosas, las personas y las obras como envueltas en unas significaciones sugerentes, muchas veces graciosamente cómicas, inimitables, que son las greguerías». En cuanto a ésta, Salazar Chapela cree que «la greguería es axiomática, se muestra y se demuestra ella por sí misma, repugna toda definición. Cuando Ramón ha intentado explicárnosla, se ha visto en la precisión de hacer una greguería más, con lo cual hemos quedado como antes, esto es, convencidos perfectamente de la evidencia y eficiencia de la greguería misma».

⁹⁵⁷ E. Salazar y Chapela, «Antonio Robles: *El muerto, su adulterio y la ironía*», *art. cit.*

pero por eso mismo lleno de las desigualdades y arbitrariedades –inesperadas todas ellas– del cuento que no guarda fidelidad a nada, ni siquiera a sus personajes, tipos o caracteres». No importa, parece decir el crítico, que la novela contenga «cierta delicada ternura, [...] un imperceptible mimo – franciscano– con que Robles acaricia las cosas, los animales, las personas». Nada tenía que objetar, a pesar de haberlo hecho en otros casos, ante la «postura definitivamente blanda –aunque irónica–, cuya mirada colorea el paisaje total del libro de tonos pequeñitos, húmedos, sentimentales», que había adoptado Antonio Robles.

En su reseña sobre *Tetramorfos*, de Luis Santa Marina, vio el crítico un espíritu y una intención muy alejada «de la mirada novísima, de puro viejísima, de hoy. Santa Marina se complace en la naturaleza, sinceramente, llanamente, sin someter a alquimia alguna sus impresiones»⁹⁵⁸. La obra posee «veracidad, descriptiva y emocional [...], lentitud, gusto por acariciar en morosas descripciones el campo, "abundosa heredad" del hombre». De todo ello provine «el tono viejo, que no añejo ni antiguo, de Santa Marina y su simpática y amable ingenuidad». Las citas bíblicas le otorgan un «definitivo sabor de época... De una época que no es la de hoy, por desgracia, para *Tetramorfo[s]*». Lo que lo une a su tiempo son las «dificultades de rotulación, catalogación y encajonamiento» en un género literario hasta entonces canónico, como sucede asimismo con la prosa de Salinas, Jarnés o Giménez Caballero, autores todos ellos con los que, según advirtió el crítico, no podía establecerse «posible parentesco ni comparación».

Tampoco se ajustaba a las normas del género *Vibraciones de estío*, de Juan Gil Albert. «Su novela», afirmó Salazar Chapela, «no es una novela. ¡Naturalmente!». Su novela es una concatenación de planos, una yuxtaposición de cuadros –o capítulos– levantinos, una sucesión de poemas

⁹⁵⁸ E. Salazar y Chapela, «Santa Marina, Luis: *Tetramorfo[s]*», *art. cit.*

en prosa. O una serie de caricias literarias, poéticas»⁹⁵⁹. Pero en esta obra, lo que más le preocupaba al crítico no era precisamente eso. Gil-Albert – «escritor valenciano enamorado de su Valencia», «literato pasmado ante el mundo coloreado que le circuye»– sentía «un amor literario a lo Miró. Con un deseo –a lo Miró también– de concretar plásticamente en la prosa, el mar, el cielo y la tierra levantinos» que Salazar Chapela desaprobaba, porque el

camino de D. Gabriel lo abrió D. Gabriel para él mismo, sólo para sí mismo, a punta de pluma. Cada uno es Colón de unas Américas más o menos importantes. Cada uno se abre paso por sí propio, descubre un camino original para nuestras Indias occidentales... Y es humildad imperdonable proponerse la ruta del vecino, máxime cuando no vamos a ensancharla siquiera... Cuando no vamos a llegar a las Indias y hemos de naufragar –ingenuamente– en un mar más o menos poético.

Gil-Albert, «escritor con sensibilidad muy fina, conocedor de los resortes del lenguaje, capaz de escribir una novela discreta», debería «soltar las amarras de las imitaciones y abandonarse a sí propio, personalmente», le aconsejó Salazar Chapela⁹⁶⁰.

Algo parecido afirmó de *Sin velas, desvelada*, novela de Juan Chabás que fue rechazada en la colección «Nova Novorum»⁹⁶¹:

⁹⁵⁹ E. S. y Ch., «Gil-Albert, Juan: *Vibraciones de estío*», *El Sol*, Madrid (21 de junio de 1928), p. 2.

⁹⁶⁰ Como en tantas otras ocasiones, el crítico reprobó la falta de originalidad que observó, en este caso, en la obra de Gil-Albert. Por lo que se refiere a Miró –«el novelista más afectado por el supuesto conflicto de "derechas e izquierdas" literarias y, al mismo tiempo, por las diferencias que se iban acentuando entre los jóvenes y los mayores» (Luis Fernández Cifuentes, *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, ob. cit., p. 280)–, podemos inferir que Salazar Chapela no compartió los juicios que emitió Ortega y Gasset en un artículo publicado en *El Sol* el 8 de enero de 1927 con motivo de la aparición de *El obispo leproso*, en el que censuró el «desaforado lirismo que arruinaba la objetividad estructural del género» y el «escaso andamiaje psicológico» de los personajes (cfr. *ibidem*, pp. 261-282). Seguramente se sintió más próximo a «una serie de escritores de la tercera generación (Quiroga Pla, Espina, Jarnés, Salinas, Gerardo Diego, Jorge Guillén, Chabás, Guillermo de Torre, Lorca)», que «comunicaron a Miró de un modo y otro su desacuerdo con las críticas de Ortega» (*idem*).

Desde un punto de vista moderno y exclusivista, angosto de puro actual, cualquiera [le] arrojaría [...] las inculpaciones siguientes: Una novela regional, local, levantina por más señas; de estatismo valenciano, a lo Miró. Lenta en su desarrollo; de más entusiasmo, ternura y buena fe que arte propiamente dicho. Y desde luego, en todo momento, rezagada en un remanso ido, pasado, al margen la novela, por tanto, de la corriente rápida, alegre y cabrilleante del día⁹⁶².

Pero Salazar Chapela deseaba, según sus palabras, ser justo, para lo cual atendió a los propósitos que habían guiado al autor, donde encontró una justificación a los fallos que, como crítico de la modernidad, podría haber señalado:

Si la novela atiende a Valencia, a su paisaje, a sus hombres, la novela será, naturalmente, por su ambiente, local. Si se detiene en la naturaleza haciendo un bello inventario de ella, la prosa obtendrá la ya clásica quietud levantina –la lentitud de siesta, cuasi inmóvil, de mediodía de sol de agosto–. Si en ese fondo, finalmente, se desarrolla un tema blanco, tierno, conmovedor, la novela se hallará al margen por su esencia de la corriente cristalina en arte y cabrilleante de hoy.

Los reproches que merecía Chabás tenían que ver, en consecuencia, con su actitud –«¿quién está libre del pecado de amar a su tierra sobre todas las cosas?»–, pero no con la novela, «porque ésta es buena, está escrita perfectamente, tiene figuras adorables [...] y recoge la marina valenciana en la vela alta de una prosa serena, segura de sí misma contra viento y marea actuales». Hay en ella, «eso sí, demasiada ternura, demasiado ensueño...». *Puerto de sombra*, segunda novela de Chabás, volvió a situar al crítico ante el mismo dilema; esto es, le obligó a señalar las influencias que el escritor

⁹⁶¹ Cfr. carta de Pedro Salinas a Jorge Guillén fechada en Madrid el 10 de mayo de 1927 (Pedro Salinas-Jorge Guillén, *Correspondencia (1923-1951)*, ob. cit., p. 72).

⁹⁶² E. Salazar y Chapela, «Chabás, Juan: *Sin vela[s], desvelada*», art. cit. De la reseña que apareció publicada en *La Gaceta Literaria* se ocupó Max Aub (12 (15 de junio de 1927), p. 4). El autor de *Geografía* publicó en la revista de Giménez Caballero tres colaboraciones más: «Séneca, dramaturgo» (26 (15 de enero de 1928), p. 5); «Arte valenciano. Pedro Sánchez y Genaro Lahuerta» (63 (1 de agosto de 1929), p. 5), y «Páginas rectificadas. Capítulo de libro» (67 (1 de octubre de 1929), p. 1).

había recibido y a descubrir lo que había de original en su mirada. Antes de pronunciarse, quiso poner en antecedentes al lector:

Siempre existió, existe y existirá la novela de tipo poemático. La novela en la cual se atiende con preferencia al paisaje. La novela donde los mismos personajes, sus almas, sus características, sus caracteres, sus movimientos inclusive, vengan a construir –como el paisaje sensible– paisajes estáticos, cuadros, pintura.

La novela poemática es una novela hecha a base de descripción. En ella se describe todo: una casa, una mecedora, un estado de alma, un suspiro. Al novelista de novela poemática le gusta todo, no abandona nada, no deja adivinar nada tampoco. Su «fuerte» es la descripción, su placer está en describir. La descripción no es un trabajo para el novelista de este tipo de novela. La descripción es sencillamente una delicia, casi una –literaria– posesión de las cosas. Quien describe, acaricia... O flagela. Enumerar los detalles de un paisaje, uno por uno, parsimoniosamente, es para el novelista como pasar su mano por el paisaje mismo. Describir una escena es vivirla, revivirla, gustarla de nuevo. El novelista de novela poemática –novela de paisajes, novela de pinturas, óleos o acuarelas– es una suerte de San Francisco de Asís de las cosas. No dice «hermano monte», pero nos lo describe. No dice «hermana huerta», pero nos la pinta amorosa, franciscanamente.

Don Gabriel Miró dio el «do de pecho» en esa clase de novela poemática, descriptiva y franciscana. Don Gabriel Miró unió al placer de describir la delicia de escribir –o describir– bien. Posteriormente, ya en la nueva generación de vanguardia, ese tipo de novela gozó una transformación [sic] beneficiosa. A la descripción o mera copia artística ha seguido, no la descripción, sino la creación sobre las cosas de otras nuevas, absolutamente imaginadas. Sobre un paisaje dado, otro paisaje eminentemente imaginativo. Sobre la realidad tangible, otra realidad recreada intangible. Así son las prosas de Salinas, de Espina, de Jarnés; la narración de Dámaso Alonso, la *Margarita de Niebla*, de Jaime Torres, el mejicano⁹⁶³.

Chabás se sitúa, tanto en *Sin velas, desvelada*, como en *Puerto de sombra*, entre estos escritores y Gabriel Miró, aseguró Salazar Chapela después de haber leído su segunda obra:

Sus novelas son la confluencia de las dos tendencias distintas. Un tira y afloja [...]. Sentimentalismo decimonónico y atisbos «giroduxianos» [sic]. Páginas perezosas, lentas, caniculares, aceleradas y refrescadas aquí y allá por aguas o cristales modernos. Una mezcla, no una combinación, de modernismo y «antiquismo». Por donde vemos a Chabás como a horcajadas en la linde.

Giménez Caballero representaba, justamente, todo lo contrario. El interés que suscitaba su quehacer literario estribaba, en opinión de Salazar Chapela, «en sus desvíos, en su manera aventurera de escapar de la curva delimitada y obligada, lógica por habitual. El interés de Giménez Caballero es, pues, su propio movimiento, su propio temblor, su trepidación»⁹⁶⁴. Había conseguido lo que parecía imposible: subirse «a la greguería ramoniana no para volar caprichosa en la nube de la greguería sin amarras ni peso, sí para atiborrar esas mismas nubes, en Ramón vagorosas, rápidas, libérrimas, de un equipaje excesivo, ideológico, filosófico, folklórico». Pretendía, en suma, «hacer de la greguería un medio de transporte [*sic*] de pensamiento y dar a la nube caprichosa de la greguería lo imposible: dirección». En su nuevo libro, *Yo, inspector de alcantarillas*, «una suma de relatos o cuentos» estructurados en dos partes, «Crimen, pero inefable» consigue, por sí solo, dar valor al volumen más fragmentario de todos cuantos había publicado *Gecé* hasta entonces, la obra que, según observó Salazar Chapela, «más ambiciosamente apunta hacia blancos de arte (puro e impuro)». Al crítico no se le ocultaba la atención que suscitaba la política en el director de *La Gaceta Literaria*, e incluso tal vez intuía ya la dirección hacia la que apuntaba su ideología, aunque no resultara fácil ahondar en su temperamento «singular, un sí es no es enigmático». Encarnaba lo que Alfonso Paquet, habría calificado como «una reconciliación extraña entre Roma y Moscovia, entre Occidente y Oriente, entre el pensamiento y la imagen»⁹⁶⁵. A Salazar Chapela le resultaba «curioso observar en este escritor de tanto nervio y tan grande desenfado esos tironazos raciales fenoménicos que arrastran su prosa de uno a otro

⁹⁶³ E. Salazar y Chapela, «Chabás, Juan: *Puerto de sombra*», *El Sol*, Madrid (12 de julio de 1928), p. 2.

⁹⁶⁴ E. Salazar y Chapela, «E. Giménez Caballero: *Yo, inspector de alcantarillas*», *El Sol*, Madrid (7 de octubre de 1928), p. 2.

extremo del mundo»⁹⁶⁶. Era, afirmó, «víctima de esos tironazos», y en ello radicaba «el interés, la virtud de Giménez Caballero». Su carácter le había permitido dar al periodismo «una trepidación mental mareante, arrojando a la página periódica un parpadeo sospechoso, inseguro; barajando temas intelectuales de actualidad, removiendo rápidamente el mundo lacustre literario, aludiendo a todo, absolutamente a todo, pero a la manera cubista: las casas, ladeadas; los escritores, de coronilla; el suelo, intransitable, inclinado, en tobogán». La visión que Salazar Chapela ofreció de Giménez Caballero en el otoño de 1928 resulta muy reveladora. Sin duda lo conocía muy bien.

También la reseña que escribió a propósito de la publicación de *La espuela*, de Joaquín Arderius, se convirtió en un retrato del escritor, aunque de muy distinto signo, porque «a través de una obra se adivina siempre –unas veces más, otras menos– el tono moral de su autor»⁹⁶⁷. La producción de Arderius muestra muy claramente su «espíritu movido, inquieto, entusiasta [...], su actitud apasionada en la vida, su fondo revolucionario». Llegado a este punto, Salazar Chapela buscó la manera de aludir a las actividades de oposición a la dictadura en las que participaba Arderius sin comprometerlo. «Cuánto hay de pintoresco en sus simpáticas conspiraciones –las de su novela–», puntualizó Salazar Chapela; «cuánto hay de oropel, de jactancia, de engreimiento pueril, en el corro nihilista "saboyano"». Él lo había visto allí «más de una vez guiñando un ojo pícarosamente y con humor por encima de los demás. Pícaramente, pero sin maldad penable alguna, porque Arderius es –antes que escritor o nihilista– un hombre muy bueno». Por lo que se refiere a su nueva novela, que calificó de «interesantísima», el crítico

⁹⁶⁵ El crítico había reseñado su libro *Roma o Moscú*, comentario al que nos hemos referido en 2.2.1. *Revista de Occidente: notas críticas*.

⁹⁶⁶ E. Salazar y Chapela, «E. Giménez Caballero: *Yo, inspector de alcantarillas*», *art. cit.*

creía que delataba «la buena e ingenua calidad moral de su autor», así como «su actitud de oposición, de protesta». Salazar Chapela se preguntó dónde se encontraba en esta narración el espíritu revolucionario. «No puede estar éste, de ningún modo, en los cuatro infelices que parodian unas conspiraciones, con vistas a la revolución», ni en el «gusto por la vida libérrima, sin sometimientos» que poseen los personajes, concluyó. Lo revolucionario de *La espuela*, aseguró el crítico, «está en toda la obra, de un extremo a otro, de punta a punta. Está en el estilo. En su falta de estilo. En su "manera" de recusar la gramática, de una parte, y en sus imágenes exasperadas, a veces de mal gusto, de otro». Las novelas de Arderíus eran para Salazar Chapela «un caos», y ésta no era una excepción, a su entender, lo que no impedía que fuera «muy interesante. Con interés de novela, primero», que no era poco en aquellos momentos; «y con el gran interés después de sus tipos absurdos, auténticos saltamontes».

2.5.1.3.3. Estudios y ensayos

«Es cierto que se escribieron miles de ensayos en España en lo que va de siglo», reconoció Pedro Salinas en 1940, aunque, en su opinión, «la mayoría de ellos pecan de oportunismo y superficialidad»⁹⁶⁸. Salazar Chapela se ocupó de valorar algunos de los volúmenes pertenecientes a este género que vieron la luz entre 1927 y 1928, cerca de treinta obras de autores españoles y extranjeros en las que se abordan los temas más diversos. La pluralidad de asuntos a los que hubo de enfrentarse sirvió para que el crítico, cuya curiosidad intelectual parecía no tener límites, expusiera su opinión sobre todos ellos. En estas reseñas, el escritor mostró, mucho mejor de lo que lo hizo en las notas críticas referidas a textos líricos o narrativos —donde la preocupación estética fue dominante—, unos pocos rasgos de su personalidad

⁹⁶⁷ E. Salazar y Chapela, «Joaquín Arderíus: *La espuela*», *El Sol*, Madrid (28 de septiembre de 1927), p. 2.

y ciertos ángulos de su pensamiento, razón por la que nos hemos referido a algunos de estos textos en otros apartados de este estudio. Alejado circunstancialmente de la estrechez de miras del arte nuevo, pudo redactar sus dictámenes más libremente de lo que lo hizo cuando comentó otras obras, aunque no dejó por ello de detenerse en la expresión, en el encanto del estilo e incluso en el lirismo que observó en algunos de los libros que analizó.

A diferencia de Salinas, para el que muchos de los ensayos que se publicaron entonces eran una «legión de bastardos productos, nacidos del interesado connubio de la vulgarización con el periodismo»⁹⁶⁹, Salazar Chapela coincidió con la opinión que Araquistáin incluyó en el prólogo a *Pasajeros, correspondencia y carga*, volumen en el que se recogieron algunas crónicas firmadas por Fernando Ortiz Echagüe. «Mucho de lo bueno que hoy se publica en libros no fue en un principio destinado al libro, sino al periódico», aseguró el crítico, quien animó desde las páginas de *El Sol* a «alabar a todos los que coadyuban desde su ministerio –cuanto más humilde y oscuro, más heroico– a levantar esta formidable máquina moderna: la Prensa»⁹⁷⁰. Había que hacer «la apología de esta suerte de inteligencia: el ensayo claro, explicativo y demostrativo de los valores intrínsecos del gran periodista», porque «éste, como el poeta, nace y se hace». Ortiz Echagüe poseía «talento –genuino– de periodista», de reportero. Así lo había demostrado en *Al Senegal en aeroplano*, volumen del que también se ocupó Salazar Chapela. Se trata de un libro breve en el que se incluyen «artículos precisos, concisos, escuetos, que recogen de modo cinemático lo característico y pintoresco de lugares como Agadir, Salé, Casablanca, Rabat.

⁹⁶⁸ Pedro Salinas, «El signo de la literatura española del siglo XX», *art. cit.*, p. 43.

⁹⁶⁹ *Ibidem*, p. 44.

⁹⁷⁰ E. Salazar y Chapela, «Ortiz Echagüe, Fernando: *Pasajeros, correspondencia y carga*», *El Sol*, Madrid (3 de junio de 1928), p. 2.

Una visión rápida, de avión»⁹⁷¹, que el autor había ido publicando en *La Nación*, de Buenos Aires.

En el periódico fundado por Urgoiti fueron viendo la luz las entregas que Luis Bello envió desde las localidades que visitó durante el desarrollo de «una nobilísima campaña patrocinada por *El Sol*»⁹⁷². Los artículos se publicaron en cuatro volúmenes titulados *Viaje por las escuelas de España* (1926-1929), uno de los cuales, el que contiene las series correspondientes a Andalucía y las dos Castillas, fue reseñado por Salazar Chapela. Estos escritos no tienen, aunque su autor deseaba que quedaran «anticuados en muy breve tiempo»⁹⁷³, el carácter perecedero que poseen comúnmente los textos periodísticos. Según el crítico, servirían, «cuando más adelante se trate de reconstruir la [*sic*] terrible aguafuerte actual —sincera, cruda, histórica— de la enseñanza primaria en España», como

únicos documentos claros y eficientes. Porque no ha de ser nunca el dato estadístico exacto quien [*sic*] arroje definitiva claridad sobre una realidad palpitante. Con ser aquél de suyo significativo y concreto, deja siempre en la sombra lo mejor, lo sustancial, la complejidad de la vida, en todo momento rebelde y refractaria a ser reducida o traducida a números. Es la mirada artística de conjunto quien viene a revelarnos al cabo lo que inútilmente queremos deducir de las cifras.

Para Salazar Chapela el éxito de la campaña emprendida por Bello constituía, en primer lugar, «el triunfo de su visión esencial. También, sin

⁹⁷¹ E. Salazar y Chapela, «Ortiz Echagüe (F.): *Al Senegal en aeroplano*», *El Sol*, Madrid (11 de junio de 1927), p. 2.

⁹⁷² «Breve semblanza de *El Sol*», *art. cit.*, p. 11. El texto añade: «Recorrió España —y aun prosigue su magnífico apostolado— incitando a los pueblos a multiplicar sus escuelas públicas. Sus artículos de *El Sol* constituyen un enorme éxito y la más pura ejecutoria a que un periodista puede aspirar. Abierta en las columnas de *El Sol* una suscripción para otorgar un homenaje a este hombre benemérito, los lectores han contribuido en tres meses con más de 100.000 pesetas» (*idem*).

⁹⁷³ E. Salazar y Chapela, «Luis Bello: *Viaje por las escuelas de España*», *El Sol*, Madrid (31 de mayo de 1927), p. 2.

duda, el triunfo de su prosa»⁹⁷⁴. Todo había sido realizado en favor del niño y del maestro, porque, como muy bien sabía el crítico, titulado por la Escuela Normal de Málaga, «cuanto se haga en beneficio de éste ha de repercutir luego favorablemente en aquél».

Tampoco las crónicas de Julio Camba «amarillean [...] en el libro», aseguró al iniciar el comentario del volumen *Sobre casi todo*, donde la actualidad es solamente «un punto de apoyo. O un punto de partida. O un trampolín para lanzarse con habilidad, con gracia, dominando la idea, con perfecto manejo de la expresión, al humorismo cambiano —o cambino—, eminentemente intelectual»⁹⁷⁵. En efecto, Camba «aprovecha la actualidad, simplemente, la explora y la explota, subordinándola luego a una divagación de humor. Por eso las crónicas de Camba están muy bien, perfectamente, en un periódico; pero de igual modo están bien, perfectamente, en un libro». Su obra «no es "un modo de decir", una manera más o menos graciosa de la palabra, sino "un modo de ver", un punto de vista, una perspectiva» —en palabras de Ortega y Gasset, «el orden y forma que la realidad toma para el que la contempla»⁹⁷⁶.

Del filósofo, el mejor ejemplo de la perdurabilidad que pueden alcanzar los escritos publicados en los periódicos —«en rigor, habría que decir que nunca escribió un [libro]. Los que por su extensión debieran considerarse así, por su estructura no llegan a serlo; [...] son *incompletos*»⁹⁷⁷—, reseñó Salazar

⁹⁷⁴ Algo parecido ha afirmado Mainer al evaluar la labor realizada por Luis Bello: «Su excelente prosa, su sensibilidad para la España humilde y su noble estímulo regenerador dan una mezcla muy reveladora del mundo espiritual de su promoción»; esto es, de la denominada generación del 14 o generación del Novecentismo. (*La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, ob. cit., p. 127).

⁹⁷⁵ E. Salazar y Chapela, «Camba, Julio: *Sobre casi todo*», *El Sol*, Madrid (10 de junio de 1928), p. 2.

⁹⁷⁶ José Ortega y Gasset, «El sentido histórico de la teoría de Einstein. Perspectivismo», apéndice II de *El tema de nuestro tiempo*, ob. cit., p. 189.

⁹⁷⁷ Julián Marías, «Los géneros literarios orteguianos», en Víctor García de la Concha (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*. Al cuidado de Francisco Rico. VII. *Época contemporánea: 1914-1939*, ob. cit., p. 33.

Chapela la quinta entrega de *El Espectador*. «En la imposibilidad de detener en unas líneas la continuidad y fluencia del pensamiento –siempre en marcha– de un volumen» de la citada serie, el crítico decidió redactar «esta nota a pedacitos, como un mosaico, con tres opiniones distintas, pero semejantes, pero idénticas en su misma "ecuanimidad apasionada"», valga la paradoja, «sobre una sola personalidad verdadera»⁹⁷⁸. Los pareceres escogidos eran, por este orden, los de Ernest Robert Curtius, Dionisio de la Cruz y el mismo Salazar Chapela. Ninguno de los tres se pronuncian sobre el volumen objeto de comentario, pues se trata de textos que habían sido publicados previamente; sólo aportan su visión de la labor realizada hasta entonces por el filósofo. Así, Curtius recuerda su defensa del raciovitalismo; De la Cruz afirma la íntima relación que existe entre su estilo y su pensamiento, en tanto que Salazar Chapela escoge un fragmento de su artículo «Lecturas. José Ortega y Gasset», en el que había ensalzado el anhelo de verdad que perseguía el pensador⁹⁷⁹.

El libro de Ruth, de Ramón Pérez de Ayala, es también una antología de «ensayos vivos», preparada, en este caso, por Francisco Agustín y Francisco Vera. Lo curioso de este volumen es que los textos proceden de las obras narrativas del escritor asturiano, siempre «ataraceadas de pensamiento, con a veces largas incrustaciones de ensayos, disputando éstos una página, cuando no un capítulo entero, al interés esencialmente artístico de la novela»⁹⁸⁰.

⁹⁷⁸ E. Salazar y Chapela, «*El Espectador*, tomo V, de José Ortega y Gasset», *art. cit.*

⁹⁷⁹ E. Salazar y Chapela, «Lecturas. José Ortega y Gasset», *El Espectador*, Madrid, 2ª época, 7 (17 de enero de 1926), p. 9. Véase 2.1.1. *Primeras reseñas*.

⁹⁸⁰ E. Salazar y Chapela, «Ramón Pérez de Ayala: *El libro de Ruth*», *El Sol*, Madrid (8 de septiembre de 1928), p. 2. En la nota, el crítico afirma que «en la actual novela española, Pérez de Ayala constituye la suma consciencia artística. Como el caso más significativo, por estupendo, de artístico cerebralismo, valga la expresión. Porque esa misma mezcla de intuición y lógica (temperamento y pensamiento), de arte y ciencia, no es en Ayala un producto del acaso (fatalidad literaria), sino un tipo de arte procurado, elaborado conscientemente, conseguido. El talento de Ayala no pierde ripio en la obra artística. No se resigna a que las imágenes hagan por sí mismas el ademán difuso, como equívoco siempre, propicio de suyo a dos o más interpretaciones. Tiende, en cambio, a

Resulta, en efecto muy singular, como señala Salazar Chapela, «que una antología de páginas de novelas constituya aquí, contra la lógica, una selecta antología de ensayos», una «bella antología» en la que se reúnen «temas distintos, direcciones diversas del pensamiento de Ayala; observaciones psicológicas; breves, pero intensos, vuelos filosóficos; flechas certeras, a veces amargas, en el blanco...».

Tal vez le supieron a poco algunos de esos textos, pues el crítico sentía, desde su juventud, una marcada inclinación por las lecturas filosóficas, a las que dedicó también algunas de sus notas críticas. *El resentimiento en la moral*, de Max Scheler, libro al que ya nos hemos referido, fue, de todas ellas, la que más interés despertó en Salazar Chapela, que la recomendó a todos aquellos que desearan «asistir con su lectura a un espectáculo admirable de penetración y agudeza, de poderosa fuerza mental»⁹⁸¹. *Vida y obra de Buddha*, de Ricardo Pischef, merecía ser leída también, en este caso por su «elegancia» y por «el pudor de ocultar a los ojos del público el esfuerzo –de años– que supuso escribirla»⁹⁸². De su contenido, con el que parecía estar familiarizándose el crítico –fueron varias las obras sobre el pensamiento oriental que tuvo que reseñar para *El Sol* y para *Revista de Occidente*–, destacó la semejanza que puede establecerse entre el budismo y el cristianismo, doctrinas ambas en las que el principio básico es el amor.

Con «su poder extraordinario de síntesis», Karl Haeberlin había conseguido recoger «con perfecta claridad –y amenidad– todos los puntos de la teoría freudiana. Sus antecedentes, sus fundamentos. Su extensión y su

explicar. Gusta de la claridad perfecta, adora la didáctica. Por lo cual no es difícil encontrar en sus obras unos personajes cargados de sabiduría, unos maestros antiapostólicos, cargados de sapiencia e irritaciones, que blanden su talento como una palmeta terrible, magistral». Maruxa Salgués de Cargil cita la reseña de Salazar Chapela en la «Bibliografía crítica de Pérez de Ayala» que incluye en su libro *Los mitos clásicos y modernos en la novela de Pérez de Ayala* (Jaén, Gráficas Nova, 1972, p. 135), aunque no se refiere a su contenido en el desarrollo de su estudio.

⁹⁸¹ E. Salazar y Chapela, «Max Scheler: *El resentimiento en la moral*», *art. cit.*

⁹⁸² E. Salazar y Chapela, «Ricardo Pischef: *Vida y doctrina de Buddha*», *art. cit.*

trascendencia filosófica. Y sus espléndidos resultados» en *Fundamentos del psicoanálisis*⁹⁸³, publicado, muy oportunamente, en la «Biblioteca de la *Revista de Occidente*», casa editora a la que pertenecían, junto a Espasa-Calpe, la mayoría de los ensayos reseñados. A Salazar Chapela –cuya opinión acerca de la influencia que estaba teniendo en la literatura española la lectura, algo superficial, de la obra del pensador vienés ha sido referida a propósito de su comentario de *Relato inmoral*, de Wenceslao Fernández Flórez– le interesaba sobre todo «el campo sugestionante en que opera» su teoría; «la subconciencia [*sic*] –el "inconsciente"–», porque camina «en una dirección para el hombre de capital importancia: en el "conócete a ti mismo"», máxima que, como hemos afirmado en el capítulo inicial de este estudio, persiguió durante toda su vida. Por ello, para el crítico, «sólo como teoría, sin fines ulteriores prácticos o curativos, la doctrina freudiana ofrece un panorama hondo, profundísimo, de gran complejidad, de finísimas urdimbres, vedado en sus tonos entrecruzados inagotables a una primera mirada superficial y corriente».

Aunque le hubiera gustado poder comentar obras sobre la historia y la *intrahistoria* del pasado y, muy especialmente, del presente de España –período este último que, por razones obvias, resultaba difícil abordar–, apenas reseñó ensayos pertenecientes a este ámbito⁹⁸⁴. Lo hizo desde los distintos puntos de vista que ofrecen tres libros muy dispares. El que mayores elogios mereció es la traducción del inglés realizada por León Felipe y publicada por *Revista de Occidente de España virgen*, del norteamericano Waldo Frank. «Se trata», afirmó Salazar Chapela, «de una obra de buen

⁹⁸³ E. Salazar y Chapela, «Karl Haeberlin: *Fundamentos del psicoanálisis*», *art. cit.*

⁹⁸⁴ En *Religión y Estado en la España del siglo XVI*, del socialista Fernando de los Ríos, alabó «el tono constante, patriótico sin patriotería» con el que el catedrático de Derecho Político se había dirigido al público norteamericano en las conferencias cuyos textos recoge el citado volumen, un generoso «obsequio a España» realizado por el Instituto de las Españas en los Estados Unidos (E. Salazar y Chapela, «Fernando de los

sentido, de observación personal y sin prejuicios. De un libro concienzudo. De un estudio detenido de España –de su paisaje sensible, de su paisaje espiritual...–», y no «un retrato pintoresco [...], recargado de colorines, de notas sacadas de quicio, de inaguantable tipicidad», como los que acostumbraban a dibujar hasta entonces los autores extranjeros que escribían sobre España⁹⁸⁵. Frank viajó a nuestro país, adonde llegó «enterado de nuestra historia, conocedor asimismo de nuestra literatura, clásica y contemporánea», para confirmar o rectificar *in situ* sus ideas. Aquí se llevó una «bellísima sorpresa»; se dejó «cautivar por los colores enteros, recortados, de las regiones españolas. Y su libro abunda en descripciones y semblanzas definitivamente gratas para nosotros». Pero es «la parte dedicada a la raza, al hombre y la mujer españoles», sobre la que no puede extenderse Salazar Chapela, «lo más interesante –para nosotros, españoles– de la obra de Frank». Esta misma preocupación, centrada en un único aspecto de la vida diaria, animó a César Juarros a escribir un ensayo de «estilo cortado, rápido y cuasi vanguardista» titulado *El amor en España*. En sus primeras páginas, el destacado psiquiatra incluye una «corajuda diatriba contra los españoles, y en especial [...] contra los españoles envenenados, intoxicados e ilusos» a causa del amor, un «estado maravilloso» que el autor, también novelista, «hunde en el piélago de la baja fisiología»⁹⁸⁶. Ese camino no complace a Salazar Chapela; prefiere detenerse en los momentos en los que Juarros –quien, «con un gesto libérrimo, moderno y vanguardista» se dedica a sí mismo este libro, con el que se inaugura una colección– muestra algunos defectos de los españoles «en el terreno amoroso –celos, donjuanismo, injusta y brutal irritación del hombre ante el adulterio»–, o cuando, llevado

Ríos: *Religión y Estado en la España del siglo XVI*, *El Sol*, Madrid (5 de abril de 1928), p. 2).

⁹⁸⁵ E. Salazar y Chapela, «Waldo Frank: *España virgen*», *El Sol*, Madrid (10 de diciembre de 1927), p. 2.

por sus ideas regeneracionistas, «dicta normas sanísimas, de acuerdo en todo con la fisiología humana, para que el amor sano, físico y ciego resplandezca en su escuela, simple belleza primitiva».

Con extrema prudencia enfocó el crítico la reseña sobre *Una punta de Europa*, de Victoriano García Martí, libro que había suscitado cierta polémica, promovida por quienes no compartían con el autor «el deseo inmenso [...] de dar a Galicia conciencia de sí misma», que es lo que pretendía con esta obra⁹⁸⁷. Salazar Chapela no la conoce, según confiesa, por lo que sólo puede juzgar el volumen «en su esencial valor teórico». Desde este punto de vista le parece «un libro generoso y ambicioso. Generoso por su espíritu; ambicioso, por sus propósitos». Pero, sin duda, lo que a Salazar Chapela le resultó más estimable de *Una punta de Europa* fue el prólogo de Ortega y Gasset, en el que el filósofo «purga el ambiente del libro de aquellas supervivencias que pudiera tener de regionalismos de otras épocas», sentimientos con los que el crítico, como Ortega y Gasset, no estaba de acuerdo, según hemos señalado ya en estas páginas.

El resto de las notas críticas consagradas al ensayo se refieren a estudios y reflexiones sobre literatura española e hispanoamericana. Sólo en dos ocasiones se aproxima Salazar Chapela a las letras producidas en otra lengua. La primera, para dar cuenta de la publicación de *El teatro del disconformismo*, «estudio concienzudo, respetuoso y entusiasta», de Guglielmini Romero⁹⁸⁸.

Diez días después, Salazar Chapela publica su segunda reseña sobre literatura escrita en lengua no española. Se trata de *A la recherche d'une personnalité*, de Maurice Gauchez, crítico belga que realizó en su país «una

⁹⁸⁶ E. Salazar y Chapela, «Juarros, César: *El amor en España*», *El Sol*, Madrid (1 de julio de 1927), p. 2.

⁹⁸⁷ E. Salazar y Chapela, «V. García Martí: *Una punta de Europa*», *art. cit.*

⁹⁸⁸ E. Salazar y Chapela, «Romero M., Guglielmini, *El teatro del disconformismo*», *art. cit.*

meritísima labor»⁹⁸⁹. «Su afán de exponer –generosamente– los valores de su país, sus novelistas, sus poetas, sus dramaturgos, estudiándolos sin partidismo, con devoción, pero objetivamente», no era habitual en España.

Por orden cronológico, la historia de la literatura que revisó Salazar Chapela a través de sus reseñas se inicia con *La Celestina*. El estudio de Teófilo Ortega, a cuyos prólogo y epílogo ya nos hemos referido, es, en su opinión, «un libro ingenuo, inerme, sin recursos ni habilidades, pero simpático», que sigue «paso a paso» la obra de Fernando de Rojas, componiendo así «una versión cariñosa, adicta, reverente, pero de corto aliento, de la tragicomedia de Calisto y Melibea»⁹⁹⁰. La lectura de los *Diálogos* del humanista Pedro Mexía, cuyo nombre nos trae a la mente la labor que realizó Salazar Chapela en el exilio⁹⁹¹, fue, para el crítico, sumamente grata, pues constituye, en su opinión, «una de las obras más amenas y sugestivas del sevillano»⁹⁹². Sus páginas «reflejan sin propósitos la cultura científica de una época. Relatan anécdotas de sumo interés. Se extienden en graciosas, a veces inocentes, divagaciones sobre Astronomía, Medicina, Leyes». Los *Diálogos* de «El Astrólogo», «amigo de Luis Vives, amigo de Erasmo, corresponsal –en latín elegantísimo– de Ginés de Sepúlveda», combinan imaginación y ciencia, arte y cultura, espíritu y conocimientos. El arte se encuentra todavía «en una fase dependiente –todavía– del cientifismo», y éste se halla «–todavía– graciosamente volatilizado por la imaginación».

⁹⁸⁹ E. Salazar y Chapela, «Gauchez, Maurice: *À la recherche d'une personnalité*», art. cit.

⁹⁹⁰ E. Salazar y Chapela, «Ortega, Teófilo. *El amor y el dolor en la tragicomedia de Calisto y Melibea*», art. cit.

⁹⁹¹ El protagonista de su novela *Perico en Londres* (1947), alter ego del autor, se apellida Mejía, patronímico que también elegirá Salazar Chapela como seudónimo para firmar sus primeras colaboraciones en la madrileña revista *Ínsula*, donde no aparece su nombre durante los años cincuenta (véase *Repertorios bibliográficos: 2.1.2.1. Artículos*).

⁹⁹² E. Salazar y Chapela, «Mexía, Pero: *Diálogos*», art. cit.

A Cervantes se aproximó Salazar Chapela a través de la *Guía del lector del Quijote*, de Salvador de Madariaga. La reseña le permitió recordar que «desde hace pocos años se renuevan y cunden en España con esfuerzo firme y estudioso los comentarios, las apostillas y las notas sobre el *Quijote*»⁹⁹³. Los más destacados eran, además del recién publicado, las *Meditaciones del Quijote*, de Ortega y Gasset; la *Vida de don Quijote y Sancho*, de Unamuno; los ensayos de Maeztu –*Don Quijote, Don Juan y La Celestina*–, y *El pensamiento de Cervantes*, de Américo Castro: libros todos muy diferentes que «abordan con originalidad y desde puntos de vista divergentes – personales o profesionales– el tema cervantino». El «ensayo psicológico» de Madariaga «atiende a aclarar y exponer aquellos rasgos, los más finos e invisibles, de algunos de los personajes» de la obra. «La parte más interesante, de mayor agudeza en la *Guía del lector del Quijote*», la sitúa Salazar Chapela «en la "quijotización de Sancho" y [en] la "sanchificación de Don Quijote", el "ocaso" del héroe y el ensayo preliminar del libro, que estudia directamente a Cervantes en su raro dualismo de crítico y creador». De este modo proyecta Madariaga «la luz vivísima de la observación psicológica e ilumina con ella la tupida maraña humana del libro ejemplar».

Ningún ensayo de los comentados se centra en el tiempo que media entre los albores del siglo XVII y el final del XIX, un extenso período sobre el que el crítico no tendrá obligación de pronunciarse, como habrá de hacerlo con las obras referidas a la producción artística aparecida durante las primeras décadas del siglo XX. Su análisis se inicia a través del «recorrido por los registros, las intimidades, los resortes últimos y primeros, oscuros y palmarios, del arte nuevo –ya viejo– del 900» que ofrece el crítico y dramaturgo uruguayo Alberto Zum Felde en su libro *Estética del*

⁹⁹³ E. Salazar y Chapela, «Salvador de Madariaga: *Guía del lector del "Quijote"*», *art. cit.*

*novecientos*⁹⁹⁴. El volumen le resulta a Salazar Chapela enormemente tedioso por haber optado el ensayista por la crítica objetiva, un método de trabajo muy contrario a los gustos del escritor malagueño, a quien, según confiesa, le produce «penita [...] todo libro de explicaciones de arte preceptista, normativo y de fórmulas». Prefiere que el crítico se olvide en algunos momentos de las normas, como le sucede a Zum Felde en el último tercio de la obra. Es entonces cuando, por fin, «se suelta el pelo valerosamente y explica con mucho talento, imparcialidad y sagacidad lo que es congénito, inmovible o sustantífico [*sic*] en la América hispana, y lo que es en ella adquirido de prestado o accidental».

Salazar Chapela se alegró asimismo de la decadencia del estridentismo, cuyo fin fue proclamado por Germán List Arzubide en un volumen del que se ocupó el crítico en las páginas de *El Sol*. Su autor, poeta del citado movimiento vanguardista mexicano, reconstruye la trayectoria del estridentismo –«ultraísta y cubista»–, desde sus inicios en 1923 hasta 1927, año en el que puede considerarse concluido. Sus prácticas, poco gratas a Salazar Chapela, habían servido, en su opinión, «para la buena palabra que hoy se escribe en México», porque, como ya había afirmado en alguna otra ocasión, «al otro lado del pecado –en línea recta, en la misma línea– está la virtud»⁹⁹⁵.

Decepcionado por la lectura de *Contemporáneos. Notas de crítica*, del también mexicano Jaime Torres Bodet, Salazar Chapela no pudo valorar otro aspecto del libro que no fuera su prosa, «en lo cual, justo es afirmarlo rotundamente, Jaime Torres Bodet constituye una de las figuras más interesantes –y significativa– de México»⁹⁹⁶. Lo elogió también como narrador, «por la gracia de su prosa, por su fuerza imaginativa, creadora, por

⁹⁹⁴ E. Salazar y Chapela, «Alberto Zum Felde: *Estética del novecientos*», *art. cit.*

⁹⁹⁵ E. Salazar y Chapela, «German List Arzubide: *El movimiento estridentista*», *art. cit.*

su elocuencia contenida, medida», tal y como había demostrado en *Margarita de niebla*. Sin embargo, los ensayos que se incluyen en el volumen reseñado, en los que analiza la trayectoria de la nueva literatura española, no aportan realmente nada. «Y es lástima», afirma Salazar Chapela. «Porque Torres Bodet pone al servicio de sus "notas de crítica" una buena cultura y una fina sensibilidad de poeta. Pero hace alto en la superficie de las cuestiones que trata. Se desliza sobre éstas cautelosamente, realizando el ademán engañoso de rematarlas».

Aunque se había aproximado al arte nuevo en sus primeros libros, cultivando «un vanguardismo duro, ofensivo y grotesco, opuesto al depurado, europeo y, en último término, inocente de Vicente Huidobro»⁹⁹⁷, el chileno Pablo de Rokha no explota en *Heroísmo sin alegría* su «imaginación», su «talento» y sus «positivas "condiciones"»⁹⁹⁸. A juicio de Salazar Chapela se encuentra «estancando en [...] la sinceridad a toda costa», sin darse cuenta que «la sinceridad por la sinceridad, sin otro fin que la sinceridad misma, tal como la cultiva Pablo de Rokha, da de bruces muchas veces en la ordinariéz».

Salazar Chapela rechazó en el libro citado la expresión de la intimidad a la que recurrió reiteradamente el escritor chileno. Esta forma de proceder era, como sabemos, inadmisibles para los defensores del arte nuevo, entre los que se encontraba en aquellos momentos el crítico. «Está muy bien –así debe ser– que no sea posible encontrar al autor de *El profesor inútil* tal cual es en sus narraciones», afirmó Salazar Chapela en la nota crítica que escribió con motivo de la publicación de *Ejercicios*, volumen en el que «se permite el artista acometer la delicia de manifestar su doctrina»⁹⁹⁹. Sin embargo, nada

⁹⁹⁶ E. S. y Ch., «Torres Bodet, Jaime: *Contemporáneos. Notas de crítica*», art. cit.

⁹⁹⁷ Jaime Giordano, «Rokha, Pablo de», en *Diccionario de literatura española e hispanoamericana, N-Z, ob. cit.*, p. 1442.

⁹⁹⁸ E. Salazar y Chapela, «De Rokha, Pablo: *Heroísmo sin alegría*», art. cit.

⁹⁹⁹ Esteban Salazar y Chapela, «Benjamín Jarnés. *Ejercicios*», art. cit.

nos dice acerca de su contenido, con el que parece estar plenamente de acuerdo. La reseña se convierte así en una reflexión sobre algunos de los axiomas que defendieron, amparados en las ideas de Ortega y Gasset, los miembros de la joven literatura. Es, también, una forma de apoyo incondicional a Benjamín Jarnés, al que anima a continuar en la línea emprendida.

2.6. «Escribir en Madrid»

No es de extrañar que Salazar Chapela colaborara con asiduidad en *El Sol*, pues este rotativo retribuía las reseñas entregadas a un precio no inferior a veinticinco pesetas cada una¹⁰⁰⁰, cifra que no podía igualar ninguna otra publicación y que, por supuesto, no llegó nunca a plantearse *La Gaceta Literaria*, donde, según afirmó Pérez Ferrero, se pagaban a quince pesetas¹⁰⁰¹. Los honorarios que recibieron los escritores que prepararon notas críticas para *Revista de Occidente* debieron de estar a la altura de su prestigio y del de la publicación, pero la baja frecuencia con la que, por su carácter mensual, podían ser difundidas impidió que los autores confiaran en esos

¹⁰⁰⁰ Así consta en los papeles exhumados del archivo de Urgoiti correspondientes al 1 de enero de 1926 (cfr. Soledad Carrasco, Rafael Cruz, Antonio Elorza y Mercedes Cabrera, «Apéndices: Informes de archivo sobre prensa madrileña y *El Sol*», en «Las fundaciones de Nicolás María de Urgoiti: escritos y archivo», *art. cit.*, p. 447). Juan Andrade, encargado del archivo de redacción de *El Sol* desde el 10 de enero de 1927, comentó al hispanista holandés G. S. Geers que, de vez en cuando, redactaba algunas críticas de libros para el mismo periódico, por las que le pagaban a cinco duros cada una (cfr. carta fechada en Madrid el 22 de marzo de 1928; en Juan Andrade, *Recuerdos personales*, *ob. cit.*, p. 178).

¹⁰⁰¹ «Si el recuerdo no nos traiciona, las notas críticas sobre libros nuevos se pagaban a quince pesetas, y los artículos, al grupo joven desde luego, no pasarían de los seis duros» (Miguel Pérez Ferrero, *Tertulias y grupos literarios*, *ob. cit.*, p. 61). Guillermo de Torre afirmó que cobraba alrededor de cincuenta pesetas por cada colaboración («Mis recuerdos de *La Gaceta Literaria*», *art. cit.*, p. 295), cantidad a la que también se refirió Giménez Caballero años después: «*La Gaceta* [...] pudo pagar los artículos a 50 y hasta 75 pesetas, sin ganancia alguna por nuestra parte, confeccionando yo casi todos los números como tipógrafo de oficio que era» («Fundación y destino de *La Gaceta Literaria*, *La Estafeta Literaria*, *art. cit.*, p. 3).

haberes para vivir¹⁰⁰². «Yo no sé si escribir en Madrid será "llorar" —como decía alguien—», escribió Benjamín Jarnés en sus *Cuadernos íntimos* recordando la conocida frase de Larra¹⁰⁰³; «sí sé decir que es vivir muy pobremente», aseguró¹⁰⁰⁴.

Para Ramón J. Sender, cuya condición de redactor de *El Sol* le situó en una posición económica privilegiada¹⁰⁰⁵, «el periodismo literario en España permitía vivir a un hombre un poco ordenado»¹⁰⁰⁶. No lo fue Salazar Chapela, pues, según Francisco Ayala,

pasó temporadas de atroz penuria, hasta el punto de que, siendo ya una firma conocida, colaborador de *El Sol* y de la *Revista de Occidente*, hubo noches que tuvo que pasar al aire libre y con el estómago vacío por no haber podido pagar los atrasos en la casa de pensión [...]. ¡Verse reducido a dormir en un banco de la calle alguien cuyos escritos aparecían en las páginas de tan prestigiosas publicaciones!¹⁰⁰⁷.

¹⁰⁰² Buen ejemplo de ello es el caso de Benjamín Jarnés, quien, el 19 de mayo de 1927, escribía a Mario Verdaguer lo siguiente: «Vivo de un pequeño sueldo del Estado y de las escasas cantidades que puede proporcionarme la *Revista de Occidente* y pocas publicaciones más» (Benjamín Jarnés, *Epistolario, 1919-1939* y *Cuadernos íntimos*, ob. cit., p. 37).

¹⁰⁰³ «Escribir en Madrid es llorar», podemos leer en el artículo «Horas de invierno» (*El Español*, 25 de diciembre de 1836), donde el autor añade: «Es buscar voz sin encontrarla, como en una pesadilla abrumadora y violenta. Porque no escribe uno siquiera para los suyos. ¿Quiénes son los suyos? ¿Quién oye aquí? ¿Son las academias, son los corrillos noticieros de la Puerta del Sol, son las mesas de los cafés, son las divisiones expedicionarias, son las pandillas de Gómez, son los que despojan o son los despojados?» (Mariano José de Larra, *Artículos*. Edición, introducción y notas de Carlos Seco Serrano. Barcelona, Editorial Planeta (Clásicos Universales Planeta, 21), 1981, p. 581). Con la misma amargura se preguntará Francisco Ayala, como tantos otros exiliados republicanos —incluido Salazar Chapela—, «¿Para quién escribimos nosotros» (*Cuadernos Americanos*, México DF (enero-febrero de 1949), pp. 36-58).

¹⁰⁰⁴ Benjamín Jarnés, *Epistolario, 1919-1939* y *Cuadernos íntimos*, ob. cit., p. 267.

¹⁰⁰⁵ «En 1925 cobraba 3.600 pesetas anuales. En 1929 su mensualidad ascendía a 350 pesetas que, con lo obtenido por otros trabajos que el diario le encomendaba, se convertía en 625» (Jesús Vived Mairal, *Ramón J. Sender. Biografía*. Presentación de Ángel Alcalá. Madrid, Páginas de Espuma (Colección Voces/Ensayo, 14), 2002, p. 146).

¹⁰⁰⁶ Marcelino C. Peñuelas, *Conversaciones con R. J. Sender*, ob. cit., p. 197.

¹⁰⁰⁷ Francisco Ayala, *Recuerdos y olvidos*. Madrid, Alianza Editorial (Alianza Tres, 87), 1982, p. 123. Algo semejante, si bien en diferentes circunstancias, le había sucedido a Sender cuando se abría camino, a sus diecisiete años, en Madrid, pues, aunque vivía de su pluma, su trabajo no le permitía tener domicilio, y dormía en un banco del Retiro (cfr. Marcelino C. Peñuelas, *Conversaciones con R. J. Sender*, ob. cit., p. 75).

El autor de *La cabeza del cordero*, que señaló también el mayor distintivo físico de Salazar Chapela¹⁰⁰⁸, se ha mostrado convencido de que éste y otros contratiempos que vivió se debieron a su carácter, en el que, además de algunas excelentes cualidades¹⁰⁰⁹, podía observarse «un rasgo de desidia culpable en cierto modo de las desgracias en que con frecuencia se veía envuelto»¹⁰¹⁰. Pero no es menos cierto que, en aquellos años, todo lo que no

¹⁰⁰⁸ «Era terriblemente feo» (Enriqueta Antolín, *Ayala sin olvidos*. Madrid, Espasa-Calpe (Memoria de la vida), 1993, p. 106), según afirmó también Max Aub: «Me viene a buscar S[alazar] Ch[apela], [...] con su fealdad a cuestas» (*Diarios (1939-1972)*. Edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler. Barcelona, Alba Editorial (Alba Literaria, 34), 1998, p. 279). El escritor era consciente de ello, según recordó Antonio Porras en el exilio: «Un día apareció en Madrid un hombre joven que se decía a sí mismo feo» («*Desnudo en Piccadilly*»), texto emitido por Radio Minería, de Santiago de Chile, el 10 de diciembre de 1959; guión reproducido en Apéndice II). Tampoco se le ocultó la vulgaridad de su físico, de la que dejó constancia en el relato autobiográfico «Mi tipo» (*Los Sesenta*, México DF, Antigua Librería Robredo, 4 (1965), pp. 53-62; texto reproducido en *El maquinista de la generación. Revista de Cultura*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 3-4 (diciembre de 2001), pp. 44-47), donde aludió a las numerosas confusiones que, desde su llegada a Madrid y durante el resto de su vida, suscitó su presencia.

¹⁰⁰⁹ Era «muy inteligente, ingenioso, generosísimo», y poseía un sentido del «humor [...] irónico, ligero, nunca exento de un toque bondadoso, comprensivo», ha dicho de él Francisco Ayala (*Recuerdos y olvidos*, ob. cit., pp. 122-123). «Poseía una mente agilísima», afirmó Miguel Pérez Ferrero (*Tertulias y grupos literarios*, ob. cit., p. 63). Para Juan Rejano «era hombre de una simpatía desbordante. Bondadoso sin beatería, con una alegría natural y humana. Se le veía la inteligencia en los ojos. Uno de esos hombres dotados de gracia y finura espiritual que Andalucía suele dar al mundo para que el mundo sea un poco mejor de lo que es» («Salazar Chapela», *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento dominical de *El Nacional*, México DF, 937 (14 de marzo de 1965), p. 3; artículo reproducido en Juan Rejano, *Artículos y ensayos*, ob. cit., p. 232). Max Aub vio en él un «espejo de honradez» («Recuerdo de E. Salazar Chapela», *Ínsula*, Madrid, 242 (enero de 1967), p. 5; artículo reproducido en Max Aub, *Cuerpos presentes*. Edición, introducción y notas de José-Carlos Mainer. Segorbe, Fundación Max Aub (Biblioteca «Max Aub», 9), 2001, pp. 119-121). Ricardo Latcham lo describió, coincidiendo con algunos de los retratos citados, como un «sujeto menudo, de gran simpatía, con mirada gitana y ademanes cordiales, con una poderosa cabeza que corona un cuerpo mediano y difunde su energía anímica a través de unos ojos extraordinariamente vivaces» («Crónica literaria. *Perico en Londres*, por Esteban Salazar Chapela; artículo reproducido en Apéndice II).

¹⁰¹⁰ Enriqueta Antolín, *Ayala sin olvidos*, ob. cit., p. 106. Incurriendo en una evidente contradicción, el escritor añade: «Porque no es que fuera bohemio, es que sencillamente no tenía dinero para pagar una pensión. Pero, y esto no lo he contado antes, en cuanto

tuviera relación con su principal pasión —«la literatura era para nosotros lo primero y lo principal», ha asegurado también Ayala al referirse al grupo de jóvenes escritores al que pertenecía¹⁰¹¹—, incluso lo más perentorio, careció de valor¹⁰¹². El espíritu de la vanguardia invitaba a sus seguidores a no tomarse la vida demasiado en serio¹⁰¹³.

Con otros miembros de la joven literatura, Salazar Chapela asistió a algunas de las numerosas tertulias que se reunían en la capital. Eran el centro de la vida literaria, y frecuentarlas constituyó un requisito imprescindible para abrirse camino, como señaló Enrique Díez-Canedo en la conferencia que dictó en la Residencia de Estudiantes el 20 de junio de 1925, discurso en el que se propuso «exponer los lances de la vida literaria normal, desde el anonimato, al éxito, en una sociedad como la de Madrid»¹⁰¹⁴. Algunas de las reuniones en las que tomó parte estaban estrechamente vinculadas a sus ocupaciones diarias. Es el caso de la tertulia de *Revista de Occidente*, que, como solía ser habitual, visitó desde que empezó a colaborar en la publicación¹⁰¹⁵. Allí pudo conocer personalmente a Ortega y Gasset y ver,

mejoraba su situación se olvidaba de lo pasado y hacía locuras...» (*idem*). Las conversaciones que mantuvo Ayala con Enriqueta Antolín completan los recuerdos sobre Salazar Chapela que el escritor granadino vertió en sus memorias y que son, según afirmó en la carta que nos envió el 20 de septiembre de 1994, todo cuanto tenía que decir sobre él (*cfr.* texto reproducido en Apéndice III).

¹⁰¹¹ Francisco Ayala, *Recuerdos y olvidos*, *ob. cit.*, p. 119.

¹⁰¹² La trayectoria de Samuel Ros es un buen ejemplo de los cambios que ocasionó la literatura en las vidas de los jóvenes escritores. «En Madrid se entrega a una grata bohemia con dinero», duerme hasta la hora de almorzar y se pasa las noches «entre discusiones y amigos» (*cfr.* Medardo Fraile, *Samuel Ros (1904-1945). Hacia una generación sin crítica*, *ob. cit.*, p. 23).

¹⁰¹³ *Cfr.* Luis de Llera Esteban, «J. Ortega y Gasset y las vanguardias», en Gabriele Morelli (coord.), *Treinta años de vanguardia española*, *ob. cit.*, p. 77.

¹⁰¹⁴ Enrique Díez-Canedo, «La vida literaria y artística en Madrid», conferencia leída en Madrid en el «Curso de extranjeros» de la Residencia de Estudiantes el 20 de junio de 1925; reproducida por Marcelino Jiménez León en *Enrique Díez-Canedo, crítico literario* (*ob. cit.*, vol. II, p. 123).

¹⁰¹⁵ Era lo habitual, tal y como refiere Valentín Andrés Álvarez, quien llegó a la revista, al igual que Benjamín Jarnés, tras publicar algunos trabajos en *Plural* que interesaron a Fernando Vela. Inmediatamente después fueron invitados a la tertulia (*cfr.* Valentín Andrés Álvarez, *Memorias de medio siglo*. Oviedo, Biblioteca Caja de Ahorros

«en estado de gestación, muchas de sus ideas»¹⁰¹⁶. Resulta difícil ponderar lo que debió de suponer para Salazar Chapela la posibilidad de asistir a aquella tertulia «tan atractiva como importante, que todas las tardes de octubre a julio se reunía en un salón del piso que [la revista] ocupaba en la Gran Vía»¹⁰¹⁷, en el principal del edificio de La Casa del Libro. En aquel «paisaje de altura urbana», como lo calificó Ayala en 1928¹⁰¹⁸, conoció Salazar Chapela al «grupo de Ortega», del que era ya parte integrante¹⁰¹⁹: los miembros de la «sala de gobierno» –Fernando Vela, Manuel García Morente, Manuel Ortega y José Díaz Fernández–; los pertenecientes a la «sala de profesores y científicos» –Blas Cabrera, Javier Zubiri, Dantín Cereceda, Américo Castro, Ángel Sánchez-Rivero–; los componentes de la «sala médica» –Gustavo Pittaluga, Sacristán, Marañón, Lafora–, y la naciente «joven literatura», que contaba con la presencia constante de Antonio Marichalar, Benjamín Jarnés,

de Asturias (Los contemporáneos asturianos, 6), 1989, pp. 106 y 107). También Francisco Ayala nos ha dado su testimonio a este respecto: «Cualquiera podría imaginarse con cuánta emocionada timidez este escritor que era yo, el joven estudiante universitario que muchas mañanas, yendo en el tranvía hacia sus clases, leía y releía, devoraba y saboreaba en el periódico los artículos del maestro, entró cierto día en la tertulia de la *Revista de Occidente*, donde había que ser presentado a Ortega. Fue Benjamín Jarnés quien, previa venia de la Casa, me condujo allí. Era una tertulia cerrada; había que ser formalmente admitido. Y cuando Jarnés, que estimaba mis prosas vanguardistas, llevó alguna a la revista, obtuvo el visto bueno de su director, y se me dio entrada en su círculo» («Ortega y Gasset: su imagen, su estilo», *La retórica del periodismo y otras retóricas*. Prólogo de Rafael Lapesa. Madrid, Espasa-Calpe (Colección Austral, 1654), 1985, pp. 128-129).

¹⁰¹⁶ Valentín Andrés Álvarez, *Memorias de medio siglo*, ob. cit., p. 107.

¹⁰¹⁷ Antonio Espina, *El cuarto poder*. Madrid, Ediciones Libertarias/Prodhufi (Ensayo, 68), 1993, p. 256. Salazar Chapela publicó una reseña de la primera edición de este libro («Antonio Espina: *El cuarto poder*», *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, París, 54 (noviembre de 1961), pp. 90-91). Lamentablemente Espina no llegó a escribir el ensayo que, según pensaba, merecía la tertulia de *Revista de Occidente*, de la que sólo nos ha dejado, a pesar del buen conocimiento que tenía de ella, breves menciones. Fue, tal vez, un proyecto que hubiera dado continuidad a su ensayo *Las tertulias de Madrid*, texto redactado a partir de 1962 que fue editado de forma póstuma (Madrid, Alianza Editorial (Alianza Tres, 279), 1995).

¹⁰¹⁸ Francisco Ayala, «Las tertulias literarias. *Revista de Occidente*», en *Almanaque de las artes y las letras para 1928*, ob. cit., p. 25.

¹⁰¹⁹ Alberto Insúa recordó que «en 1925, y antes y después, en la tertulia de *La Revista de Occidente* no se tomaba en consideración a nadie que no fuera orteguiano» (*Memorias (Antología)*, ob. cit., p- 426).

Ramón de Basterra y Antonio Espina¹⁰²⁰, a los que se añadirían, entre otros, Alberti, Joaquín Arderius y el músico Gustavo Pittaluga¹⁰²¹. De este núcleo surgieron, al decir de Juan Rejano, los «grandes amigos personales» de Salazar Chapela¹⁰²²: el compositor Gustavo Pittaluga, Francisco Ayala, que compatibilizaba sus estudios universitarios con su iniciación a la literatura, y con quien, como éste ha afirmado, se veía también «casi a diario en un café próximo a mi casa», en los alrededores de la calle de Alcalá¹⁰²³— y Antonio Espina —presente en la redacción de *Revista de Occidente* desde su primer número—, con el que llegaría a establecer gran afinidad¹⁰²⁴.

Se hallaba ésta apartada de su escenario tradicional, el café, que había abandonado para recluírse «en el castillo nuevo de un rascacielos»¹⁰²⁵. Esta excepcionalidad había alimentado los recelos y las curiosidades ajenas¹⁰²⁶, pues Madrid contaba entonces con numerosas y conocidas tertulias que

¹⁰²⁰ La distribución en salas, arbitraria según su autor, se debe a Ayala (*cf.* «Las tertulias literarias. *Revista de Occidente*», *art. cit.*, p. 25).

¹⁰²¹ Asistir a la tertulia de Ortega se convirtió, de acuerdo con el testimonio aportado por Francisco Ayala, en una costumbre diaria: «A la caída de la tarde iba a encontrarme con unos y otros amigos, Pérez Ferrero, Salazar Chapela, Espina, Jorge Rubio, García Lorca, Jarnés, Fernández Almagro, para asomar a última hora por la *Revista de Occidente*» (*Recuerdos y olvidos*, *ob. cit.*, p. 103). Pero no todos los jóvenes sintieron el mismo entusiasmo por la reunión que lideraba el filósofo. Según Marcelino C. Peñuelas, quien ha aludido a la amistad que unió a Sender con algunos de los escritores citados, entre los que incluye a Salazar Chapela, «nunca se reunió con lo que él llama "el grupo de Ortega". Le resultaba antipático el ambiente que circundaba a la *Revista de Occidente*, a pesar de la gran admiración que sentía por su director» (*La obra narrativa de Ramón J. Sender*. Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica: Estudios y Ensayos, 153), 1971, p. 38, n. 3). La razón del rechazo apuntado estriba en que, según Sender, a Ortega «lo rodeaban de un nimbo de alabanzas un poco bobo, y así no se puede tratar con nadie. Con hombres que están en esas condiciones, falseando y haciendo teatro, no se puede» (Marcelino C. Peñuelas, *Conversaciones con R. J. Sender*, *ob. cit.*, p. 196).

¹⁰²² Juan Rejano, «Salazar Chapela», *art. cit.*

¹⁰²³ Francisco Ayala, *Recuerdos y olvidos*, *ob. cit.*, p. 123. El escritor granadino vivía, desde su llegada a la capital, en Lope de Rueda, 2.

¹⁰²⁴ Pese a la colaboración que la profesora Gloria Rey Faraldos nos prestó en las gestiones (*cf.* carta reproducida en Apéndice III), no nos ha sido posible acceder al archivo personal de Antonio Espina, actualmente en poder de su familia, en el que sin duda debe hallarse la correspondencia que intercambió con Salazar Chapela en el exilio.

¹⁰²⁵ F. Ayala, «Las tertulias literarias. *Revista de Occidente*», *art. cit.*, p. 24.

¹⁰²⁶ *Cfr. idem.*

atrajeron, como cantos de sirenas, a los recién llegados a la capital¹⁰²⁷ y que constituyen un elocuente símbolo de la actividad cultural y política de entonces¹⁰²⁸.

Como miembro de la redacción de *La Gaceta Literaria*, Salazar Chapela acudía, una o dos veces cada quince días, a las reuniones que se celebraron primero en el local que la Unión Iberoamericana había cedido a la revista, situado en el número 10 de la céntrica calle de Recoletos, y, después, en la nueva sede definitiva de Canarias, 41. No solían fallar –según ha recordado también Pérez Ferrero¹⁰²⁹– el director, Guillermo de Torre –mientras permaneció en España; esto es, hasta agosto de 1927–, Jarnés, Espina, Arconada, Chabás, Ayala, Antonio de Obregón y Salazar Chapela: el núcleo conformado por los más jóvenes, unidos por los lazos de una incipiente amistad¹⁰³⁰. De aquellos encuentros, imprescindibles para la aparición de los números quincenales de *La Gaceta Literaria*, surgió la convocatoria de algunos banquetes, según explicó Giménez Caballero¹⁰³¹, a los que Salazar

¹⁰²⁷ Santos Martínez Saura, que se trasladó a Madrid en 1927 desde su Murcia natal para estudiar Medicina, ha recordado aquel ambiente: «¡Oh Granja del Henar, Ateneo, planeos [*sic*] por la calle de Alcalá, ardientes discusiones [...], noches de Madrid, verdad y pasión en todo: en las ideas, en la amistad, en el amor, en la fe en el futuro. ¡Juventud!...» (*Espina, Lorca, Unamuno y Valle-Inclán en la política de su tiempo*. Madrid Ediciones Libertarias/Prodhufo (Ensayo, 98), 1996, 2ª ed., p. 66). Fue probablemente entonces cuando se conocieron Martínez Saura y Salazar Chapela, aunque su verdadera amistad nacería en los años treinta.

¹⁰²⁸ Hay que remitir nuevamente a *La calle de Valverde*, de Max Aub (*ob. cit., passim*) al mencionar la mejor recreación de cuantas se han hecho de aquellos años. Por lo que se refiere a ensayos sobre el tema, pueden verse también el de Mariano Tudela (*Aquellas tertulias de Madrid*. Madrid, Editorial El Avapiés, 1985, 2ª ed.) y *Los viejos cafés de Madrid*, de Ángel del Río López (Madrid, Ediciones La Librería, 2003).

¹⁰²⁹ Cfr. Miguel Pérez Ferrero, *Tertulias y grupos literarios*, *ob. cit.*, p. 61.

¹⁰³⁰ Francisco Ayala describió el ambiente de camaradería que reinaba en la revista a propósito de la celebración de su primer año de vida en «Las tertulias literarias. *La Gaceta Literaria*» (*Almanaque de las artes y las letras para 1928*, *ob. cit.*, pp. 52-53), pero Giménez Caballero se pronunció años después en sentido totalmente contrario: «Y es que procuré huir del "cenáculo", del "espíritu de redacción", "del grupo minoritario" [...]. Mi deseo era unificar, en puesto central de coordinación, todo latido espiritual de aquende y allende de España» («Fundación y destino de *La Gaceta Literaria*, *art. cit.*, p. 3).

¹⁰³¹ «Entre número y número teníamos montado un sistema de "cenas literarias para los transeúntes de fama que pasaban por Madrid. Un Protocolo de recepción que invalida

Chapela no debió de asistir por razones económicas¹⁰³², como le sucedió asimismo cuando *El Sol* convocó sus tradicionales homenajes¹⁰³³.

El deseo de conquistar un espacio propio que pudiera asociarse con el director de *La Gaceta Literaria* y con sus colaboradores llevó a Salazar Chapela, junto a Giménez Caballero, Jarnés, Pérez Ferrero, Arconada, Fernández Almagro, Antonio Espina, Francisco Bores y Francisco Ayala, a frecuentar en 1928 el Hotel Nacional, donde habían tenido ya sus tertulias escritores y artistas consagrados¹⁰³⁴. Sin embargo, esta apuesta por convertir el local de Atocha en una prolongación de la redacción de *La Gaceta Literaria* no prosperó, pues la nueva tertulia tuvo un carácter inestable¹⁰³⁵. Durante ese mismo año, Antonio Espina, el primero de todos ellos que mostró públicamente sus inquietudes políticas, emprendía algunas iniciativas

en cierto modo la masonería internacional del Pen Club» (*idem*). Miguel Ángel Hernando ofrece datos sobre las cenas realizadas por la revista durante su primer año de vida (*cf.* *La Gaceta Literaria (1927-1932). Biografía y valoración, ob. cit.*, p. 63).

¹⁰³² Este tipo de cenas solían desequilibrar el exiguo presupuesto mensual de los escritores jóvenes, según apunta Enrique Díez-Canedo, quien se detiene también en describir su gestación, desarrollo y habituales repercusiones (*cf.* «Conferencia leída en Madrid en el "Curso de extranjeros" de la Residencia de Estudiantes, el 20 de junio de 1925», *art. cit.*, pp. 129 y 131-132).

¹⁰³³ En algunas ocasiones el escritor envió su adhesión al acto. Así lo hizo con motivo de la celebración del éxito que había cosechado César Falcón, corresponsal del periódico en Londres, por su novela *El pueblo sin Dios*, que tuvo lugar en el Hotel Gran Vía, de Madrid, el 27 de diciembre de 1928 (*cf.* Jesús Vived Mairal, *Ramón J. Sender. Biografía, ob. cit.*, p. 158). Irene Falcón, a quien también solicitamos información para nuestro estudio (*cf.* carta reproducida en Apéndice III), fecha el acto el 13 de enero de 1929. «Entre los numerosísimos asistentes que pagaron las 17 pesetas que costaba el cubierto [...], cabe destacar, por unas razones o por otras, a Eduardo Marquina, Julio Álvarez del Vayo [...], Fernando Vela [y] Antonio Espina», firmante, junto a Valle-Inclán, Gómez de Baquero, José Díaz Fernández y otros intelectuales españoles e hispanoamericanos, de la convocatoria (*Asalto a los cielos. Mi vida junto a Pasionaria*. Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1996, pp. 67-68).

¹⁰³⁴ Según afirmó Francisco Ayala, habían pasado por allí «escritores del antiguo régimen poético». Después, Gómez de la Serna, el pintor Barradas, «y a su alrededor, un grupo de escritores jóvenes, de ímpetu renovador —más o menos efímero—, tan pronto surgidos como desaparecidos. Antes de que frecuentaran el local los miembros de *La Gaceta Literaria* acostumbraban a reunirse allí el escultor Alberto, Jarnés, García Lorca, Rivas Penedas, Humberto Rivas, Garrán, Guillermo de Torre, y Borges, entre otros («Las tertulias literarias. Atocha (Hotel Nacional)», en *Almanaque de las artes y las letras para 1928, ob. cit.*, p. 136).

en ese sentido, para las que contó con Salazar Chapela, como señaló con tono crítico Giménez Caballero:

Espina se cree un Lloyd George, en el café de las Salesas, con un partido que ha formado de liberales laicos y cultos con... tres afiliados: Chapela, Ayala y Obregón¹⁰³⁶.

Como Antonio Marichalar, Samuel Ros, Arconada, Pérez Ferrero, Jarnés y otros jóvenes escritores, Salazar Chapela recaló algunos sábados por el célebre café de la calle de Carretas en el que oficiaba de anfitrión Ramón Gómez de la Serna¹⁰³⁷, a quien, según confesó en un artículo publicado con motivo de su muerte, había conocido en «1926 en su famoso torreón de la calle Velázquez, donde guardaba tantos trastos del rastro y una mujer de cera. Luego le vi muchas veces», prosiguió Salazar Chapela, «en la tertulia de la *Revista de Occidente*»; y en *La Gaceta Literaria*, podemos añadir, «pero muy pocas en su tertulia de "Pombo", pues este sitio nunca fue de mi gusto»¹⁰³⁸. En su opinión, tan negativa como la de Ramón J. Sender¹⁰³⁹, la de Antoniorrobes¹⁰⁴⁰ o la de Arconada¹⁰⁴¹,

¹⁰³⁵ *Idem*.

¹⁰³⁶ Carta de Ernesto Giménez Caballero a Guillermo de Torre fechada en Madrid el 1 de junio de 1928 (*art. cit.*). Precisamente, el veterano político británico al que alude Giménez Caballero denunciaría en el mes de julio de ese mismo año de 1928, en el transcurso de un congreso internacional liberal, la falta de organización de los liberales españoles por motivo de las circunstancias (*cf.* Shlomo Ben-ami, *Los orígenes de la Segunda República española: Anatomía de una transición*. Madrid, Alianza Editorial (Alianza Universidad: Historia, 620), 1978, p. 236).

¹⁰³⁷ *Cfr.* Francisco Ayala, «Las tertulias literarias. Pombo», en *Almanaque de las artes y las letras para 1928*, *ob. cit.*, p. 85. Según Santos Martínez Saura, Espina fue, de entre los jóvenes, «uno de los más asiduos y destacados concurrentes a la tertulia de Gómez de la Serna» (*Espina, Lorca, Unamuno y Valle-Inclán en la política de su tiempo*, *ob. cit.*, pp. 258), a la que asistieron distintas promociones de intelectuales y artistas, razón por la que José-Carlos Mainer la ha considerado «un parnaso transicional entre la bohemia y el vanguardismo» (*La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, *ob. cit.* p. 206).

¹⁰³⁸ E. Salazar Chapela, «Carta de Londres. Recuerdo de Ramón» (*art. cit.*).

¹⁰³⁹ El escritor aragonés no asistió nunca a esa tertulia «porque había en ella "algo bufonesco y bobamente espectacular con ventajas sobreentendidas. En fin, había fraude» («J.M.H. Un homenaje. Un gran costumbrista aragonés», *El Sol*, Madrid (4 de diciembre

todo el encanto de la tertulia consistía en tomarle el pelo a cualquier infeliz que apareciera por allí, generalmente a un mendigo de Madrid que se prestaba a ello por un café. En este espectáculo depresivo Ramón mostraba un rasgo de señorito o de señoritismo bastante antipático. Tampoco en «Pombo» había medio de hablar con nadie de nada, pues a Ramón no le gustaba lo que llamaba «el anti-Pombo», esto es, que dos tertulianos se pusieran a hablar en voz baja de cosas que les interesaran. Ello lo prohibía Ramón en parte para tener en sus manos las riendas de la tertulia –a veces muy numerosa, quince, veinte personas–, pero también por suspicacia¹⁰⁴².

En primavera Salazar Chapela prefería pasar un buen rato «bajo las hojas nuevas de Recoletos, con el calor de la juventud en el empuje de la sangre», recordó, desde su exilio cubano Luis Amado Blanco¹⁰⁴³, residente en Madrid

de 1935), p. 2; citado por Jesús Vived Mairal, *Ramón J. Sender. Biografía, ob. cit.*, p. 155). Ángel del Río López alude también al rechazo que sintió Sender por la citada peña, aunque no menciona la procedencia de la cita: «Gómez de la Serna tenía una tertulia en el café de Pombo, pero yo no iba porque era un local bajo de techos, sin aireación, lleno de gente apretujada y maloliente. Gozaba tanto Gómez de la Serna al parecer en su propio desparpajo que acababa por hacerse pesado, aunque en el fondo no lo fuera. Allí se esponjaba y envaronizaba [*sic*] entre tontos, mediocres, algún hombre [de] talento y ocasionalmente algún marica. Porque había de todo» (*Los viejos cafés de Madrid, ob. cit.*, p. 72).

¹⁰⁴⁰ «No he podido soportar por mucho tiempo las tertulias literarias, porque me hago antipático a los que las toman demasiado en serio. Fui a la prestigiosa de Ramón; encajé más en la de Francés, cuando la vida no le ponía con tanta frecuencia el chaqué... Pero siempre había tres o cuatro imbéciles que tenían para los capitanes de la peña una admiración servil, o un servilismo convencional y torpe –torpe o listo–, y conseguían que de momento me fueran antipáticos Don Francés y don Ramón» (Antoniorrobles, «Autobiografía», en *Novia, partido por dos* (1929); citado por María Ángeles Suz Ruiz, *La narrativa de Antonio Robles Soler (Publicada en España hasta 1939)*. Madrid, Fundación Universitaria Española (Colección Tesis Doctorales Cum Laude: Serie L (Literatura), 20), 2003, p. 15).

¹⁰⁴¹ «Pombo está bastante aburrido», le escribirá César M. Arconada a Guillermo de Torre el 10 de julio de 1930. «No van más que cuatro desgraciados de esos que están predestinados a caer allí para que se les tome el pelo. Yo suelo ir muy poco» (ms. 22827-76 (4), BN).

¹⁰⁴² E. Salazar Chapela, «Carta de Londres. Recuerdo de Ramón», *art. cit.* «Alrededor de Ramón», escribe Francisco Vega Díaz, «se daban cita no solamente personalidades de indiscutible valor intelectual y artístico, sino todo un muestrario de mangantes, chiflados y "genios callejeros" de quienes él sacaba materia para sus escritos» («La amistad entre Ortega y Ramón Gómez de la Serna», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 403-405 (enero-marzo de 1984), p. 317).

¹⁰⁴³ Luis Amado Blanco, «Carta para Londres», *Información*, La Habana (1 de octubre de 1952), p. 4.

desde 1925. Durante el resto del año acudía a La Granja del Henar, en la calle de Alcalá, «donde concurría todo el que figuraba o quería figurar en las letras, las artes o la política del país»¹⁰⁴⁴, pues era aquel café «un laboratorio de tertulias»¹⁰⁴⁵. Martínez Saura ha descrito dos de las principales, entre las que, «como sucede con los vasos comunicantes, había [...] el mejor entendimiento, el intercambio de noticias más completo, una auténtica solidaridad por parte de quienes las formábamos y plena simpatía también respecto a todo propósito literario o político que una y otra tuviesen»¹⁰⁴⁶. Salazar Chapela se integró en la que se situaba en la parte derecha del «patio de la Granja», como lo llamaban, y que componían, entre otros asistentes, Espina, Díaz Fernández, Arderius, Alberti, García Lorca, Chabás, Altolaguirre, Concha Méndez, Pittaluga, Neville, Alfaro y López Rubio¹⁰⁴⁷. A la izquierda se congregaba la que giraba en torno a la figura de Valle-Inclán, a quien acompañaban habitualmente Azaña, Martín Luis Guzmán, León Felipe, Cipriano de Rivas Cherif, Francisco Galicia, Francisco Casas, Natividad Zaro, Ramón Álvarez de Sangres y Paco Vighi, entre otros¹⁰⁴⁸.

En el café Regina, adonde se reunía la tertulia promovida por Enrique Díez-Canedo con la asistencia de algunos miembros de la peña política de La Granja —Luis García Bilbao, su hermano Fernando, Luis Bello, Luis Araquistáin, Francisco Viguí, Juan de la Encina, Moreno Villa, Domenchina y Rivas Cherif¹⁰⁴⁹, escritores vinculados a las fenecidas *España* y *La Pluma* y algunos de ellos colaboradores de *El Sol*—, reencontraba Salazar Chapela a Azaña, a quien los jóvenes escritores veían con el mismo respeto que sentían

¹⁰⁴⁴ Santos Martínez Saura, *Espina, Lorca, Unamuno y Valle-Inclán en la política de su tiempo*, ob. cit., ob. cit., p. 115.

¹⁰⁴⁵ Francisco Ayala, «Las tertulias literarias. La Granja», en *Almanaque de las artes y las letras para 1928*, ob. cit., p. 114.

¹⁰⁴⁶ Santos Martínez Saura, *Espina, Lorca, Unamuno y Valle-Inclán en la política de su tiempo*, ob. cit., pp. 117-118.

¹⁰⁴⁷ Cfr. *ibidem*, p. 116.

¹⁰⁴⁸ Cfr. *idem*.

por los demás colaboradores de las publicaciones mencionadas. Para ellos estaba muy lejos de ser el líder político en el que se convertiría años después, a pesar de que el grupo de tertulianos que compartía mesa con él se situaba en franca oposición a la Dictadura. En aquellos momentos se hallaban más próximos ideológicamente a Ortega y Gasset, por quien el autor de *El jardín de los frailes* tenía, como es bien sabido, pocas simpatías.

Las tertulias ocuparon la mayor parte del tiempo que le dejaban libre sus ocupaciones profesionales. Pero Madrid ofrecía en aquellos años otras formas de ocio. Las audiciones de *jazz* y la práctica del deporte o la contemplación de competiciones se convirtieron en actividades habituales para algunos compañeros de Salazar Chapela¹⁰⁵⁰, quien no debió de sentirse atraído por ellas, pues nada ha dejado dicho sobre aquellos símbolos de la prosperidad económica, de las ansias de renovación y de la jovialidad que caracterizaron a los «felices veinte», emblemas entre los que también cabe citar el entusiasmo por la velocidad y el riesgo que conllevaban el automovilismo y la aeronáutica, entonces en auge¹⁰⁵¹. Tampoco le interesaron las tradicionales corridas de toros, por lo que no pudo sentirse seducido, como tantos otros intelectuales y artistas, por el arte de Juan

¹⁰⁴⁹ Cfr. *ibidem*, p. 263.

¹⁰⁵⁰ Uno de los lugares emblemáticos de la época, la madrileña Residencia de Estudiantes, desarrolló en sus instalaciones diversas actividades deportivas (cfr. Margarita Sáenz de la Calzada, «Las actividades culturales», *La Residencia de Estudiantes. 1910-1936*. Prólogo de Vicente Cacho Viu. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Textos Residencia, 1), 1986, pp. 63-82). José M. de Cossío, gran aficionado al fútbol, asistía a los encuentros que disputaba el Rácing de Santander en los distintos campos de España (cfr. carta a Jorge Guillén, sin fecha; Jorge Guillén-José M. de Cossío, *Correspondencia, ob. cit.*, p. 181).

¹⁰⁵¹ A esta última se refirió en la reseña de *Al Senegal en aeroplano*, de Ortiz Echagüe (*art. cit.*), nota en la que equiparó el gran reportaje «a la marcha veloz, arriesgada por su misma velocidad y altura del aeroplano. Va del reportaje a la descripción lenta lo que del coche, el tren o el "auto" a la aviación. Con aquéllos cabe detenernos parsimoniosos, contemplativos [...]. Con éste —en aeroplano— desaparece definitivamente el detalle, y sólo se coloca en plano visual propio lo interesante por su inmensidad [...]. Una de las emociones más agradables y confortadoras de la aviación es ésta: percibir el rango y magnitud de las cosas terrenales desde una elevación que presumíamos niveladora de todo. —Para distinguir, tomar altura—».

Belmonte o de Ignacio Sánchez Mejías, diestros de los que fueron admiradores y amigos escritores consagrados y muchos miembros de la joven literatura. Para Salazar Chapela la denominada «fiesta nacional», a la que se refirió en algunos de sus artículos, era, según afirmó en el exilio, un espectáculo tan anacrónico como el boxeo¹⁰⁵², deporte cuyo seguimiento será en España algo tardío, sobre todo si lo comparamos con el fútbol¹⁰⁵³. Al teatro pudo ir muy poco, porque, como señaló Rafael Alberti, «nuestra escena, invadida aún en aquel tiempo por Benavente, los Quintero, Arniches, Muñoz Seca..., nada podía darme»¹⁰⁵⁴. Frente a este «espectáculo burgués, solemne y elegante», se alzaba el cine, «un espectáculo popular, dinámico, vivaz, sin tradición e industrializado»¹⁰⁵⁵ que apasionó a los miembros de la joven literatura. «El cine ha crecido y se ha educado con nosotros, con la generación nacida a principios de este siglo», recordó, décadas después, Salazar Chapela en un artículo periodístico donde también podemos leer:

«Yo nací (¡perdonadme!) con el cine», escribió el gran poeta Alberti, si citamos exactamente, pues lo hacemos ahora de memoria. Al cine, pues, lo vimos crecer a nuestro lado como a un hermano. Casi lo vimos abrir los ojos en la cuna plana de la pantalla. Lo vimos muchas veces cuando todavía no podía pronunciar ni una sílaba, de tan niño que era¹⁰⁵⁶.

¹⁰⁵² Cfr. Esteban Salazar Chapela, «Las corridas de toros», *Boletín del Instituto Español*, Londres, 10 (febrero de 1950), p. 22. No es de extrañar, por tanto, que confesara en otra ocasión sus «convicciones» y sus «ascos antitaurinos» («Polémica taurina», *Información*, La Habana (17 de octubre de 1952), p. 4).

¹⁰⁵³ «Dans les années 20, l'Espagne accède au rang de "puissance footballistique" et ce nouveau spectacle de masse est capable de distraire les foules et de les détourner de problèmes plus graves [...]. Un peu plus tardivement, la boxe connaît le même engouement, surtout lorsqu'il est accompagné de paris mutuels, mais, étant un sport individuel, il favorise moins l'exaltation nationale» (Claire Nicolle Robin, «Le sport», en Carlos Serrano y Serge Salauin (eds.), *Temps de crise et "années folles"*, ob. cit., p. 141).

¹⁰⁵⁴ Rafael Alberti, *La arboleda perdida. Libros I y II de memorias*, ob. cit., p. 279.

¹⁰⁵⁵ Román Gubern, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, ob. cit., p. 80. Sobre la situación de la industria cinematográfica española en aquellos años puede verse el artículo de Emilio C. García Fernández «El lento despertar del cine español» (en Jesús Timoteo Álvarez (ed.), *Historia de los medios de comunicación en España. Periodismo, imagen y publicidad (1900-1990)*. Barcelona, Ariel (Ariel Comunicación), 1989, pp. 151-158).

¹⁰⁵⁶ Esteban Salazar Chapela, «60 años de cine», *Información*, La Habana (31 de julio de 1956), p. B-2. Al escritor, como presuponía, le traiciona la memoria, pues el verso de

El séptimo arte y la radio¹⁰⁵⁷, a la que también se prestó puntual atención en estos años¹⁰⁵⁸, se instalaron en la Gran Vía —«progresivamente convertida [...] en el Broadway madrileño»¹⁰⁵⁹—. Allí creció el amor que sintió Salazar Chapela por Greta Garbo, actriz biografiada por César M. Arconada¹⁰⁶⁰, y se afianzó su aprecio por Charlot, el «antihéroe sentimental», «el vagabundo independiente, marginal y rebelde, enfrentado al orden social burgués, del que era víctima con frecuencia, pero capaz también de burlarse de él»¹⁰⁶¹. El cine «fue, antes que nada, el nuevo par de ojos que la humanidad necesitaba

Rafael Alberti que cita, perteneciente al poema «Carta abierta», de *Cal y canto*, dice así: «Yo nací —¡*respetadme!*— con el cine». El subrayado es nuestro.

¹⁰⁵⁷ Ésta última inició su andadura en España en 1923 con la creación de las primeras emisoras locales, para alcanzar después una dimensión nacional. En los primeros años de la Dictadura de Primo de Rivera nacieron Radio Barcelona, Radio Ibérica y Unión Radio, estaciones concebidas inicialmente como un medio de entretenimiento. Ramón Gómez de la Serna se dirigió en directo a los oyentes de Unión Radio a través de varios programas, por lo que siempre se vanaglorió de haber sido el primer escritor provisto de un micrófono (cfr. Paul Aubert et Jean-Michel Desvois, «Livres et médias», *art. cit.*, pp. 70-72).

¹⁰⁵⁸ «A la radio y al gramófono dedicó *La Gaceta Literaria* varios artículos», según ha consignado Román Gubern en *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine* (ob. cit., p. 81).

¹⁰⁵⁹ Vicente Cacho Viu, *Los intelectuales y la política. Perfil público de Ortega y Gasset*, ob. cit., p. 196.

¹⁰⁶⁰ César M. Arconada, *Vida de Greta Garbo*. Madrid, Ediciones Ulises, 1929; biografía reeditada en *Vida de Greta Garbo y otros escritos*. Madrid, Miguel Castellote (Colección Básica: Cine, 15), 1974.

¹⁰⁶¹ Román Gubern, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, ob. cit., pp. 59 y 103. Aunque a partir de 1929 Charlot empezó a ser descalificado, sobre todo por los partidarios del surrealismo, que lo acusaron de sentimentalismo (cfr. *ibidem*, pp. 59 y 106), el reconocimiento de Salazar Chapela hacia este personaje resultó inmarcesible. «Por una casualidad de la vida», escribió en 1952, «anoche tuve la fortuna de ver a Charles Chaplin "en carne y hueso", como habría dicho Unamuno». El actor británico era, en opinión del escritor, «el genio cinematográfico del siglo», «el único artista que nos ha dado en los tiempos modernos un tipo de ficción humano: Charlot», como lo son don Quijote, Sancho, don Juan o Hamlet (E. S. Ch., «Carta de Londres. Charles Chaplin», *Información*, La Habana (26 de octubre de 1952), p. 4). Para César M. Arconada, entre Greta Garbo y Charlot existían evidentes similitudes. Ambos eran «artistas solos» que se enfrentaban con sus respectivas actitudes a la sociedad burguesa (cfr. «Posesión lírica de Greta Garbo», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 37 (1928); artículo reproducido por Carlos y David Pérez Merinero en *En pos del cinema*, ob. cit., pp. 36-39).

para "ver" la nueva realidad urbana»¹⁰⁶²; era «por definición, el "arte mudo"»¹⁰⁶³. La obsesión de la nueva literatura por el séptimo arte no puede considerarse «gratuita», ha afirmado Luis García Montero, «porque el cine, como género y realidad artística, venía a representar con una ajustada franqueza la atmósfera, los símbolos, los matices y los interrogantes más propios de la modernidad»¹⁰⁶⁴.

Periódicamente viajó a Málaga, donde residían, además de sus padres y de su hermana Trinidad, sus viejos amigos. En compañía de algunos de ellos recorrió su ciudad natal y disfrutó de la música, una de sus grandes aficiones. Luis Romero Porras recordó así aquellos gratos momentos: «Íbamos con Gumersindo García y Pepe Navas a oír a este mago de la guitarra, a la luz de la luna, aquellos sus deliciosos conciertos en la playa de la Caleta malagueña»¹⁰⁶⁵. A Salazar Chapela le gustaba el sonido de este instrumento en «manos del pueblo»¹⁰⁶⁶, aunque no se puede decir que fuera un buen conocedor del folclore popular¹⁰⁶⁷.

¹⁰⁶² *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Selección y comentarios de Ramón Buckley y John Crispin, *ob. cit.*, p. 205.

¹⁰⁶³ *Idem*. «La sensata insistencia de Valle-Inclán, en 1922, de que "el cine habla a los ojos y nada más", que todo en el cine entra "derechamente por los ojos" revela una profunda comprensión y una pronta disposición favorable hacia el fuerte impacto visual de las películas mudas» (C. Brian Morris, *La acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles*, *ob. cit.*, p. 55).

¹⁰⁶⁴ Luis García Montero, «El cine y la mirada moderna», en *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, *ob. cit.*, p. 387.

¹⁰⁶⁵ Luis Romero Porras, «Esteban Salazar Chapela. Nota biográfica», *Caracola*, Málaga, 155 (septiembre de 1965), p. 29. Gumersindo García era el padre del profesor Manuel García Morente. A Pepe Navas, protagonista de las placenteras veladas referidas, le dedicó Salazar Chapela su trabajo sobre tema musical «La joven trinidad Halffter-Pittaluga» (*art. cit.*).

¹⁰⁶⁶ «A mí no me entusiasmaron jamás los grandes guitarristas –los guitarristas concertistas–, sino los malos guitarristas, o los tenidos por malos. Entre la guitarra tocada por música y la guitarra rasgueada, yo me quedo con esta última; entre la guitarra folklórica y la guitarra culta, yo, señores, por decirlo metafóricamente, me voy de juerga...» (Esteban Salazar Chapela, «La guitarra», *Información*, La Habana (12 de diciembre de 1952), p. 4).

¹⁰⁶⁷ «Soy de la misma tierra de esos *verdiales* que acaban de bailar», explicó Salazar Chapela a un compatriota en el entreacto del espectáculo que el bailarín Antonio ofreció en el Palace Theatre, de Londres, «pero yo no sé una palabra de cantes ni bailes andaluces,

En la medida en que se lo permitieron sus ingresos, también realizó alguno de aquellos viajes que tanto anhelara durante su infancia y juventud¹⁰⁶⁸. De uno de ellos, probablemente el más trascendente para él entonces, dejó constancia, al describir, mientras navegaba a bordo del *Tasca* rumbo a la mayor de las Baleares, algunas de sus impresiones: «El sol, el cielo, la mar y los barcos me diluyen el estilo, me lo clarifican», confesó haciendo un paréntesis en el tema del artículo, al tiempo que declaraba estar, como si de un nuevo periplo de Marco Polo se tratase, «husmeando ya el clavo, la pimienta, el cinamomo y la nuez moscada de Mallorca, Ceylán hispana»¹⁰⁶⁹.

En Madrid pudo constatar que era cierta la célebre hospitalidad de la capital, ciudad que consideró siempre como algo propio, pues, como afirmó

no sé distinguir –vergüenza me da decirlo– una *soleá* de una *seguiriya*. De todos modos, en cuanto suenan estas coplas, como da la casualidad (fatalidad) de que yo las he oído toda la vida (y no en Londres, precisamente, sino en pleno campo andaluz, donde esas coplas brotan espontáneamente como flores maravillosas sonoras que se elevan al cielo en la tarde, en la noche...), me es imposible sustraerme a cierta trepidación interior de orden sentimental» (Esteban Salazar Chapela, «Antonio», *Información*, La Habana (16 de octubre de 1956), p. B-2).

¹⁰⁶⁸ De estas escapadas no se hizo eco *La Gaceta Literaria*, donde se inició la publicación de una sección, titulada «El veraneo de nuestros escritores», en la que se informó de los destinos estivales de algunos literatos e intelectuales españoles, entre los que podemos citar a Menéndez Pidal, Ortega y Gasset, Pérez de Ayala, Juan Ramón Jiménez, Azorín, Salaverría, Benavente, Marañón o Díez-Canedo. En último lugar, se consigna que Espina, Ayala y Arconada «son los proletarios de la literatura. Mientras los escritores burgueses tomaban los trenes de lujo, ellos tomaban, bajo el sol tórrido de Madrid, los tranvías comunistas. Mientras los otros se divertían en los dancings europeos, ellos se entretenían en las kermeses populares. Mientras los afortunados tomaban cocktails, ellos refrescaban con económicas horchatas.

Estos tres desgraciados proletarios han veraneado en el café de Gijón, en Recoletos, bajo los árboles y junto a las niñas cursis. Como es natural, no han hablado de literatura. Sólo han hablado de hacer la revolución, para que los escritores burgueses pierdan la fortuna de su veraneo y ellos, en cambio, la ganen» («El veraneo de nuestros escritores», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 44 (15 de octubre de 1928), p. 2). Es posible que también estuviera en este grupo Salazar Chapela. Según Ayala, el escritor granadino tuvo «amistad muy seguida con Salazar Chapela, por ejemplo, y con Antonio Espina y con César Arconada [...]. Eran amigos muy... muy íntimos en ese sentido de que nos veíamos prácticamente todos los días; nos reuníamos por la tarde o por la noche a tomar café, a charlar» (transcripción de la entrevista a Francisco Ayala realizada por Elena Aub en Madrid los días 22, 23 y 24 de junio de 1981, pp. 9 y 48; *Exilio Español en México: Proyecto de Historia Oral*, AGGCE).

¹⁰⁶⁹ E. Salazar y Chapela, «La joven trinidad Halffter-Pittaluga», *art. cit.*

en una ocasión, «Madrid es el amor hasta de los provincianos, no únicamente de los *gatos*»¹⁰⁷⁰. Empezaba a vislumbrar la veracidad de la conocida expresión «de Madrid al cielo», porque su experiencia como crítico literario y las relaciones que estableció en redacciones y tertulias le abrieron nuevas puertas fuera de la ciudad. *Mediodía. Revista de Sevilla*, dirigida por Eduardo Lloset y Marañón¹⁰⁷¹, en la que habían dado cuenta de la publicación en *Revista de Occidente* de algunos trabajos de Salazar Chapela¹⁰⁷², anunció para futuros números la colaboración del escritor malagueño¹⁰⁷³, aunque ésta no llegó a materializarse. Tampoco apareció su firma en *Gallo. Revista de Granada*, aunque, como hemos señalado anteriormente, estaba previsto que colaborara en el tercer número, que nunca llegó a ver la luz¹⁰⁷⁴.

¹⁰⁷⁰ Carta de Salazar Chapela a Guillermo de Torre fechada en Londres el 18 de diciembre de 1962 (BN).

¹⁰⁷¹ El cargo de secretario lo ocupó Rafael Porlán y Merlo, mientras que Alejandro Collantes de Terán fue el administrador de la publicación.

¹⁰⁷² En la sección «Noticia de revistas» apareció el nombre de Salazar Chapela como colaborador de *Revista de Occidente* en los números 38, de agosto de 1926 (*Mediodía*, 4 (septiembre de 1926), s.p.) y XLVI, de abril de 1927 (*Mediodía*, VII (1927), s.p.).

¹⁰⁷³ «Aparecerán en números sucesivos de *Mediodía* originales de [...] Esteban Salazar y Chapela» (*Mediodía. Revista de Sevilla*, Sevilla, VII (1927), s.p.; VIII (1927), s.p.).

¹⁰⁷⁴ Salazar Chapela no llegó a entregar el texto con el que debía participar en ese número nonato, en el que iban a incluirse una colaboración de Sebastià Gasch, un poema de Gerardo Diego, pinturas de varios artistas, entre los que se encontraba Salvador Dalí, y el artículo «Los hermanos Machado y los toros», de José María de Cossío (cfr. «El Gallo que no cantó. Materiales para un tercer número de *Gallo*», en *Gallo. Revista de Granada, 1928*. Edición facsímil, *ob. cit.*). Años después, Cossío se refirió a *Gallo* y a Lorca en estos términos: «Con haber sido éste su inspirador, pocas [revistas] de las que vengo considerando tienen un color local más acentuado. La colaboración de escritores no granadinos es exigua» («Recuerdos de una generación poética», *art. cit.*, p. 199). Lorca fue, según sus propias palabras, el «padre» de *Gallo* (carta a Sebastià Gasch fechada en Granada en la segunda quincena de marzo de 1924, en Federico García Lorca, *Epistolario completo*, *ob. cit.*, p. 551), una revista que él consideraba «de granadinos y nada más que granadinos», por lo que los colaboradores que no tuvieran esa condición debían ser invitados «en calidad de huéspedes» (carta a Melchor Fernández Almagro fechada en Granada en la primera semana de febrero de 1928, *ibidem*, p. 549).

Tal vez sí llegó a participar, como apunta Antonio R. Romera¹⁰⁷⁵, en la redacción de *Buen humor*, el «semanario satírico» creado en 1921 que se publicó con gran éxito hasta 1931. En él colaboraron Ramón Gómez de la Serna, Wenceslao Fernández Flórez, Julio Camba, Miguel Mihura, Antoniorrobes, Edgar Neville, López Rubio, Jardiel Poncela y muchos otros escritores, dibujantes y caricaturistas –entre ellos, Luis Bagaría y Antonio de Lara Gavilán, «Tono»– que convirtieron «el semanario en un "laboratorio de experimentos" donde explotarán los nuevos recursos cómicos basados, por lo general, en las teorías bergsonianas»¹⁰⁷⁶. A pesar de la «favorable acogida [que se le dispensó] en los medios intelectuales de la época, especialmente en la figura de Ortega y Gasset [...], quien alienta, difunde y abre las puertas precisas para la aceptación por parte del público de estas tendencias»¹⁰⁷⁷, muchos de sus colaboradores firmaron con seudónimo, o utilizaron indescifrables asteriscos, práctica que impide comprobar si Salazar Chapela estuvo realmente vinculado a la revista¹⁰⁷⁸.

Como veremos en el próximo capítulo, su firma también aparecerá en letra impresa al otro lado del Atlántico gracias a Guillermo de Torre, quien, desde

¹⁰⁷⁵ *Federico Disraeli* [Antonio R. Romera], «Testigo de una época excepcional»; artículo reproducido en Apéndice II.

¹⁰⁷⁶ José Luis R. de la Flor (ed.), *El negociado de incobrables (La vanguardia del humor español en los años veinte)*. Madrid, Ediciones de la Torre (Nuestro Mundo: Arte y Cultura, 18), 1990, p. 32.

¹⁰⁷⁷ *Ibidem*, p. 34.

¹⁰⁷⁸ No figura su nombre en el listado de colaboradores que incluye José María López Ruiz en su libro *La vida alegre. Historia de las revistas humorísticas, festivas y satíricas publicadas en la villa y corte de Madrid* (Madrid, Compañía Literaria, 1995), donde también se ofrece información sobre *Gutiérrez* y *Muchas Gracias*, publicaciones aparecidas tras el éxito cosechado por *Buen Humor* que fueron, junto a ésta, las tres mejores cabeceras del género durante los últimos años de la Dictadura. Sobre este «humor nuevo» –término acuñado en *Gutiérrez*– y las revistas que lo cultivaron puede verse el libro de Emilio González-Grano de Oro *La otra generación del 27. El humor nuevo español y la Codorniz primera* (Madrid, Ediciones Polifemo, 2004, pp. 355-369). Algunos estudios sobre la obra de Miguel Mihura, «Tono», Edgar Neville, Jardiel Poncela y José López Rubio han sido recogidos por María Luisa Burguera Nadal y Santiago Fortuño Llorens (eds.) en *Vanguardia y humorismo. La otra generación del 27* (Castelló

Buenos Aires, pidió a sus compañeros de *La Gaceta Literaria* que enviaran artículos para *Síntesis*, la revista mensual que dirigía, desde junio de 1927, el orensano Xavier Bóveda, poeta modernista y, tiempo después, ultraísta que había fijado su residencia en la capital argentina. De este modo, además de a Ramón, a Benjamín Jarnés y al autor de *Literaturas europeas de vanguardia*¹⁰⁷⁹, de los que se publicaron artículos en las primeras entregas, la revista acogió, sobre todo a partir de junio de 1928, colaboraciones de otros miembros de la joven literatura¹⁰⁸⁰, que compartieron páginas con los autores argentinos, entre los que destaca la presencia habitual de Pablo Rojas Paz,

de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I (Col·lecció Summa. Filologia, 10), 1998).

¹⁰⁷⁹ Guillermo de Torre publicó algunas reseñas críticas, y realizó periódicamente la crónica de las revistas literarias. En «Modelos de estación», declaró que siempre había sentido mayor predilección por las publicaciones periódicas que por los libros. Tras revisar brevemente el panorama español, concluyó así: «Todas estas revistas provincianas reciben gran parte de su savia de la aportación que le brindan los literatos del centro. Un equipo que se prodiga generosamente a través de unas y de otras, ya que ninguna de ellas representa una bandería hostil, cerrada, y, antes al contrario, existe, entre todas, una simpática interpenetración, prestándose mutuamente sus colaboradores. Así en todas ellas, indistintamente, circulan las mismas firmas: Benjamín Jarnés, Antonio Espina, E. Giménez Caballero, M. Fernández Almagro» y otros nombres habitualmente citados en estas páginas, incluido E. Salazar y Chapela (*Síntesis*, Buenos Aires, 14 (julio de 1928), p. 234).

¹⁰⁸⁰ Con motivo de la publicación de «Apuntes para una visión de la joven literatura española», de Francisco Ayala, Guillermo de Torre informó, en nota a pie de página, que el autor era «uno de los más jóvenes y destacados escritores de la nueva generación española. Granadino, meció su niñez en las márgenes del Darro, del mismo modo que algunos otros espíritus muy valiosos del momento literario: el poeta García Lorca, el ensayista Fernández Almagro, el crítico de arte Gallego y Burin –todos los cuales irán desfilando, a su vez, por las páginas de *Síntesis*» (*Síntesis*, Buenos Aires, 13 (junio de 1928), p. 57). Lorca no llegó a publicar ninguna colaboración, pero sí lo hicieron, entre otros, Fernández Almagro, Giménez Caballero, César M. Arconada, Antonio Espina, Gerardo Diego, Juan Chabás, Cipriano de Rivas Cherif, Collantes de Terán, Antonio Porras, Concha Méndez, Guillermo Díaz-Plaja, María Teresa León y Salazar Chapela. Además de los artículos o las creaciones de la joven literatura se divulgaron también en sus páginas textos de Unamuno, Salaverría, Cansinos-Assens y Ramiro de Maeztu, aunque la presencia en las páginas de escritores de la última promoción –la mayoría de ellos vinculados a *La Gaceta Literaria*– fue comparativamente abrumadora. De hacer las excelencias de esa generación se encargó Francisco Ayala en el artículo citado, en el que aseguraba que «puede afirmarse que el momento es de gran importancia para la joven literatura. Ninguna gracia verbal le es ajena, y los temas están cuajados en el ambiente. Todo anuncia una época de creación intensa y fecunda» («Apuntes para una visión de la joven literatura española», *art. cit.*, p. 61).

con quien el equipo de *La Gaceta Literaria* habían polemizado a propósito del editorial «Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica». A César M. Arconada y a Antonio Espina su participación en la revista les reportó unos ingresos adicionales de los que estaban muy necesitados¹⁰⁸¹. Pero según el redactor-jefe de *La Gaceta Literaria*, encargado por Guillermo de Torre de transmitir a otros jóvenes escritores su invitación a colaborar en *Síntesis*, no todos sus compañeros respondieron a la citada oferta con la celeridad que cabía esperar. «Ya he hablado a Chapela, a Chabás, a todos para que manden artículos a *Síntesis*», escribió Arconada a De Torre en carta fechada el 17 de septiembre de 1928,

pero la gente es tremenda: no escribe. Nosotros –los que escribimos, que somos dos o tres– no lo comprendemos, pero es así. La gente no escribe ni aún pagándolos bien. Tienen poca vocación, poca vitalidad. A nosotros nos llaman impuros. Pero no nos importa. Al final, ya veremos quién gana¹⁰⁸².

«La gente» a la que se refería Arconada con ganas de malmeter, algo dolido o tal vez sólo por el gusto de criticar, acabó enviando algunas

¹⁰⁸¹ Así se desprende de la correspondencia que mantuvieron, a este propósito, con Guillermo de Torre. Arconada le escribía el 19 de junio de 1928 agradeciéndole la publicación de su artículo y rogándole que le enviaran el giro pronto. «Esto sobre todo que no se olvide, pues a pesar de trabajar mucho no se gana nada. ¡Una delicia!» (*art. cit.*) Lo mismo le recordaba a su interlocutor el 17 de diciembre de ese año (*cf.* ms. 22827-76 (2), BN). Antonio Espina, por su parte, le remitía a De Torre una carta el 17 de julio de 1928 en la que le decía que había visto el artículo de *Síntesis*, y que le agradecería el envío del giro, pues andaba mal de dinero (ms. 22822-44 (3), BN). El 25 de septiembre de ese mismo año le anunciaba el envío otra colaboración, por lo que le rogaba que corrigiera palabras y que la situara en el mejor lugar posible del número, (ms. 22822-44 (4), BN). Los artículos a los que se alude son: César M. Arconada, «Regresiones y evocaciones» (*Síntesis*, Buenos Aires, 15 (agosto de 1928), pp. 347-353) y Antonio Espina, «Sugerencias del cinema» (*Síntesis*, Buenos Aires, 13 (junio de 1928), pp. 73-79) y «Un retrato de Tolstoi» (*Síntesis*, Buenos Aires, 19 (diciembre de 1928), pp. 63-67).

¹⁰⁸² *Art. cit.* Meses después, Arconada seguía teniendo presente la misión que le había encomendado Martín S. Noel –director de la revista desde 1929–, a quien se le había ofrecido un banquete en Madrid. «Fue un acto muy agradable», escribió Arconada. «Él estuvo muy simpático, muy discreto y muy bien. Nos animó a que enviásemos cosas a *Síntesis*» (carta de César M. Arconada a Guillermo de Torre fechada el 22 de mayo de 1929; ms. 22827-76 (3), BN).

colaboraciones a la revista bonaerense¹⁰⁸³. También lo hizo Salazar Chapela, aunque sólo remitió un artículo, al que nos referiremos más adelante.

Animado por la buena marcha de su trayectoria como escritor, Salazar Chapela empezó a plantearse nuevas metas, de las que dio cuenta *La Gaceta Literaria* en una breve nota escrita en primera persona que apareció insertada en la página titulada «Movimiento literario de la quincena», junto a unas telegráficas «Noticias editoriales» en las que se anunciaba la inminente publicación de varios libros de otros «gacetilleros»¹⁰⁸⁴. Salazar Chapela, que, a diferencia de la mayoría de sus compañeros de redacción, no había dado a la luz hasta el momento ningún volumen, anunciaba la aparición «en este año, si el tiempo no lo impide», de tres libros¹⁰⁸⁵. Se trataba, sin duda, de una exagerada broma –acorde con el talante de *La Gaceta Literaria*– de la que se puede inferir su intención de sobrepasar las actividades a las que estaba consagrado y su deseo de escribir textos narrativos. Prometía, en primer lugar, una «colección de retratos de los diecisiete mejores niños de la nueva

¹⁰⁸³ Se publicaron, entre otros artículos, «Salvación de la novela realista» de Melchor Fernández Almagro (*Síntesis*, Buenos Aires, 17 (octubre de 1928), pp. 133-138); «Las últimas obras teatrales de Ricardo Strauss», de Adolfo Salazar (*Síntesis*, Buenos Aires, 21 (febrero de 1929), pp. 283-301); «Muerte de Isabel», de Juan Chabás (*Síntesis*, Buenos Aires, 22 (marzo de 1929), pp. 33-38); «El cine, musa popular», de Francisco Ayala (*Síntesis*, Buenos Aires, 23 (abril de 1929), pp. 191-197); «El arte social de la caricatura. A propósito de una muestra de Peleles», de Cipriano de Rivas Cherif (*Síntesis*, Buenos Aires, 27 (agosto de 1929); «Azoteas en flor o cuento rematado en bolas», de Antonio Porras (*Síntesis*, Buenos Aires, 31 (diciembre de 1929), pp. 63-70); «Proyección del siglo XIX. Pantalla literaria», de Guillermo Díaz-Plaja (*Síntesis*, Buenos Aires, 34 (marzo de 1930), pp. 65-74); «La amada diablo», de María Teresa León (*Síntesis*, Madrid, 36 (mayo de 1930), pp. 187-197). La aportación de la joven literatura fue, como podemos observar, considerable, por lo que esta revista merecería haber recibido mayor atención que la que ha tenido hasta ahora por parte de los estudiosos de este período.

¹⁰⁸⁴ Entre otras informaciones, se daba cuenta de que Jarnés había entregado a Historia Nueva el manuscrito de *El convidado de papel*; que los Cuadernos Literarios de La Lectura tenían en turno de publicación originales de Espina, Giménez Caballero y Ayala; que la Imprenta Sur, de Málaga, había terminado de imprimir el poemario *Urbe*, de Arconada, o que José María de Cossío acababa de editar en Valladolid *El alba del alhelí*, de Alberti (cfr. «Noticias editoriales», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 36 (15 de junio de 1928), p. 6).

¹⁰⁸⁵ «Lo que preparan los escritores. Esteban Salazar y Chapela», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 36 (15 de junio de 1928), p. 6.

literatura» que iba a llamar *Los diecisiete niños de Écija*, como ya ha sido dicho. Informaba también de la aparición de la trilogía de novelas cortas *Acero-ciudad*, en cuyos títulos –*La burladora de Londres*, *Introducción al matrimonio* y *3000: guión de película*– se recogían algunos de los temas de la nueva modernidad, como la ambientación urbana, la nueva función social de la mujer, el cosmopolitismo o el auge del cine. Por último, aludía al trabajo en curso que tendría mayor envergadura, una «novela grande» que pensaba llamar, invirtiendo los términos del título cervantino con el ánimo transgresor de la vanguardia, *Kitti Hardy, la inglesa española*. Sus manifestaciones finalizaban con esta irónica coda:

Y:

Nada más. Seguir pacientemente, mientras concluyo esos tres libros, mi labor de reseñista literario.

De todos estos proyectos, sólo salió de la imprenta, con el título previsto, *La burladora de Londres*¹⁰⁸⁶, narración de la que nos ocuparemos en el próximo capítulo.

¹⁰⁸⁶ Pensando tal vez en esta novela corta, Juan Rejano aseguró que Salazar Chapela había publicado una obra menor, «*La inglesa española*» («Salazar Chapela, novelista», *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento dominical de *El Nacional*, México DF, 1030 (26 de febrero de 1967), p. 1; artículo reproducido en Juan Rejano, *Artículos y ensayos*, *ob. cit.*, pp. 234-236).