

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

3. «Del libro rojo y del celeste estilo»

La aparente estabilidad social que presidió el mandato de Primo de Rivera finalizó en 1928, año en el que se sucedieron numerosas manifestaciones en contra de la Dictadura. Desde entonces, militares, políticos conservadores, empresarios y propietarios fueron uniendo sus voces de protesta a las de aquellos intelectuales que, desde 1923, habían intentado expresar –a título individual– sus discrepancias con la política del general. Sin embargo, fue durante 1929 cuando «se produjo un definitivo alineamiento de los intelectuales en contra del régimen dictatorial»¹, una nueva disposición cuyo origen debe situarse en el enfrentamiento que mantuvieron los estudiantes con el Gobierno al promulgarse –en el artículo 53 de la llamada Reforma Universitaria– la equiparación de los títulos de las universidades católicas –Deusto y El Escorial– con los de los centros

¹ Genoveva García Queipo de Llano, *Los intelectuales y la dictadura de Primo de Rivera*. Madrid, Alianza Editorial (Alianza Universidad: Historia, 520), 1988, p. 535.

estatales. La protesta², en la que tuvo una actuación decisiva la FUE³, contó con el apoyo de un numeroso grupo de intelectuales⁴, y culminó con la renuncia a sus cátedras de prestigiosos profesores, entre los que se encontraba Ortega y Gasset⁵. El dictador se vio obligado a retirar el decreto que había originado la revuelta, lo que no pudo dejar de interpretarse sino como el reconocimiento tácito de los numerosos errores que había cometido durante el desarrollo del conflicto⁶. Su resolución sirvió también para que los intelectuales, que habían hallado por fin un motivo para actuar en la vida

² A juicio de Shlomo Ben-Ami, «en un período histórico en el que las aspiraciones a la modernidad resaltaban el anacronismo de un Gobierno autocrático, correspondió a la Universidad encarnar la protesta contra los valores tradicionales. Un fenómeno corriente en las sociedades subdesarrolladas de base agraria en las que la presión por renovar el orden social establecido es el motor del activismo estudiantil» («Los estudiantes contra el rey. Papel de la FUE en la caída de la Dictadura y la proclamación de la República», *Historia 16*, Madrid, año I, 6 (octubre de 1976), p. 37).

³ José López-Rey, dirigente del sindicato estudiantil y uno de los principales protagonistas de la protesta, relató, un año después, el proceso que llevó a los estudiantes a realizar sus últimas y decisivas actuaciones. Entre otros hechos destacables, menciona el ejemplo que supuso para los jóvenes la actitud de Unamuno, quien, en la carta que les dirigió en marzo de 1925, les «mostró su deber a los estudiantes, vocacionándoles para la obra de cívica rebeldía, que pronto habían de iniciar contra la Dictadura» (*Los estudiantes frente a la Dictadura*. Madrid, Javier Morata, Editor (Temas de nuestro tiempo), 1930, pp. 24-25). En 1928, «las organizaciones escolares estaban ya fuertes y disciplinadas. Comenzaba a difundirse por la masa estudiantil el sentimiento corporativo de responsabilidad» (*ibidem*, p. 28).

⁴ Estudiantes y hombres «maduros» de izquierda habían constituido, en junio de 1928, la Liga de Educación Social, en la que se integraron, entre otros, Valle-Inclán, Pérez de Ayala, Gómez de Baquero, Manuel Azaña, Gregorio Marañón y los jóvenes María Zambrano, José López-Rey, Antonio Riaño y Pablo de la Fuente. A causa de las protestas estudiantiles, la asociación fue declarada ilegal en el mes de marzo de 1929 (*cfr. ibidem*, pp. 54 y 55).

⁵ «Ortega Gasset dimitió lacónicamente: "Tengo el honor de dimitir el cargo de catedrático que he venido desempeñando durante dieciocho años, sin gloria, pero con decoro.—José Ortega y Gasset» (*ibidem*, p. 231). Fernando de los Ríos, Jiménez de Asúa y Alfonso García Valdecasas explicaron más por extenso las razones de su renuncia (*cfr. ibidem*, pp. 231-233).

⁶ Las huelgas, y la represión ejercida contra sus promotores y seguidores, culminaron de forma satisfactoria. «El triunfo de la FUE tuvo su más radiante expresión en el recibimiento dispensado a Sbert en las distintas poblaciones universitarias que visitó, libre ya de la sañuda persecución sufrida ejemplarmente con cabal entereza. En Madrid, la FUE acogióle con grandiosidad inusitada. Celebrábamos todos los estudiantes en él el triunfo de los postulados escolares y de libertad tenazmente mantenidos» (*ibidem*, p. 307).

pública, pudieran empezar a mostrar una nueva dimensión de su función social⁷.

Sin embargo, a juicio de Javier Tusell y de Genoveva García Queipo de Llano, «en quienes influyó de forma más decisiva la protesta estudiantil contra la Dictadura fue en los intelectuales más jóvenes»⁸. Así sucedió en el caso de Rafael Alberti, para quien –como ha recordado en *La arboleda perdida*– las primeras conmociones estudiantiles tuvieron la virtud de despertar en él el interés por la política⁹. Otros jóvenes escritores consideraron que Ortega y Gasset podría ser su futuro líder político. Esta renovada visión del filósofo no fue ajena a la crisis por la que atravesaba la literatura de vanguardia, cuya fase *nihilista*¹⁰ se inició precisamente en aquel tiempo en el que se desmoronaba el régimen de Primo de Rivera y, en justa traslación, se repudiaba también la monarquía que lo había sustentado. El

⁷ Así ha sido visto por Manuel Tuñón de Lara, para quien «el protagonismo universitario en los últimos años de la dictadura tuvo amplias resonancias más allá de los claustros docentes, en el hombre de la calle, y contribuyó a una nueva estimativa del intelectual» («Intelectuales de la monarquía a la república», *Triunfo*, Madrid, número extraordinario II (junio de 1972), p. 20). Porque, como ha afirmado Victor Ouimette, «en la ausencia de una clase política universalmente aceptada y respetada, el papel de los intelectuales aumentó, y durante un período de varios años, cada escritor creó un público para la expresión de sus opiniones» (*Los intelectuales españoles y el naufragio del liberalismo (1923-1936). Volumen I*. Valencia, Editorial Pre-Textos (Hispánicas, 333), 1998, pp. 5 y 6).

⁸ Javier Tusell y Genoveva G. Queipo de Llano, *Los intelectuales y la República*. Madrid, Editorial Nerea, 1990, p. 65.

⁹ El futuro militante comunista vivía, según sus propias palabras, «entregado a mis versos solamente en aquella España hasta entonces de apariencia tranquila». Sin embargo, «de repente mis oídos se abrieron a palabras que antes no había escuchado o nada me dijeran: como república, fascismo, libertad...». «Sin sentir, como por ensalmo, se había creado un clima de violencia que me fascinaba. El grito y la protesta que de manera oscura me mordían rebotando en mis propias paredes, encontraban por fin una puerta de escape, precipitándose, encendidos, en las calles enfebrecidas de estudiantes, en las barricadas de los paseos, frente a los caballos de la guardia civil y los disparos de sus máusers. Nadie me había llamado. Mi ciego impulso me guiaba. La mayor parte de aquellos muchachos poco sabía de mí, pero ya todos eran mis amigos» (Rafael Alberti, *La arboleda perdida. Libros I y II de memorias*. Barcelona, Editorial Seix-Barral (Biblioteca Breve, 380), 1975, pp. 257 y 258).

¹⁰ Cfr. Renato Poggioli, *Teoría del arte de vanguardia*. Traducción del italiano por Rosa Chacel. Madrid, Revista de Occidente, 1964, pp. 72, 75 y 79.

arte nuevo no podía sobrevivir a la desorientación que sufrían sus autores. Porque, como afirmó Salazar Chapela, todos sabían «de lo que había que huir [...], pero esta unanimidad en la repugnancia no condicionaba unanimidad en las preferencias ni –por ende– en la obra»¹¹. Semejante desencanto estético fue perceptible muy pronto en las revistas literarias, publicaciones que se habían hecho eco de la eclosión vanguardista en los años precedentes. Durante 1928 y 1929 desaparecieron la mayoría de las que habían sido creadas poco tiempo antes¹², y sólo vieron la luz efímeras cabeceras como *Meseta*, de Valladolid, y *Manantial*, de Segovia¹³. Paralelamente, el grupo de *Post-Guerra*, revista que había acabado sucumbiendo a la incesante presión de la censura, lanzaba Ediciones Oriente, la primera de las editoriales revolucionarias que vieron la luz en esos años¹⁴. La convivencia de las últimas manifestaciones de la vanguardia y de esta nueva producción editorial constituye el mayor signo cultural del período comprendido entre 1928 y 1931 –«la época del libro rojo y el celeste estilo»–, «un momento de

¹¹ «Una encuesta sensacional. ¿Qué es la vanguardia? Respuesta de E. Salazar y Chapela», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 85 (1 de julio de 1930), p. 4; texto reproducido en *Los vanguardistas españoles (1925-1930)*. Selección y comentarios de Ramón Buckley y John Crispin. Madrid, Alianza Editorial (El libro de bolsillo: Literatura, 476), 1973, pp. 401-402.

¹² En 1928 dejaron de publicarse *Verso y prosa*, *La Rosa de los Vientos*, *Papel de Aleluyas*, *Parábola*, *Carmen*, *Gallo y Pavo*.

¹³ De *Meseta* se publicó una reedición facsímil, junto con las también vallisoletanas *DDOOSS* (1931) y *A la nueva ventura* (1934), en Valladolid, Ateneo de Valladolid, 1984. *Manantial*, por su parte, ha sido reeditada de forma facsimilar también en Segovia, Academia de Historia y Arte de San Quirce, 1986.

¹⁴ Los principales sellos fueron Historia Nueva, Editorial Cénit, Editorial Zeus, Ediciones Ulises y Ediciones Hoy. Sobre esta producción editorial pueden verse, entre otros, los trabajos de José Manuel López de Abiada «Acercamiento al grupo editorial de *Post-Guerra* 1927-28» (*Iberoromania*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 17 (1983), pp. 42-65); José Esteban, «Editoriales y libros de la España de los años treinta» (*Cuadernos para el diálogo*, Madrid, extraordinario XXXII (noviembre de 1972), pp. 298-302); Gonzalo Santonja, *La República de los libros. El nuevo libro popular de la II República* (Barcelona, Editorial Anthropos (Ámbitos Literarios/Ensayo, 29), 1989) y Víctor Fuentes, «Las nuevas editoriales y el boom del libro de izquierda» (*La marcha al pueblo de las letras españolas, 1917-1936*. Madrid, Ediciones de La Torre (Nuestro Mundo: Arte y Cultura, 8), 1980, pp. 34-41).

alta presión política y literaria, originada por la sordina de Primo y Berenguer»¹⁵, al que Salazar Chapela no fue en absoluto ajeno.

3.1. La juventud literaria y la política: «*La trahison des clercs*»

El desinterés por la política de los escritores vanguardistas, convertido desde hace tiempo en lugar común de los estudios sobre la década de los años veinte, comienza a ser cuestionado por una parte de la crítica¹⁶. Tan reiterada afirmación resulta, en efecto, excesivamente simplista. Primero, porque no toma en la debida consideración la incidencia que tuvo la existencia de la censura primorriverista en el desarrollo de la labor artística e intelectual de los creadores. En segundo lugar, porque esa pretendida neutralidad de los escritores durante los años en los que prevaleció la defensa del formalismo estético ha sido establecida en buena medida por comparación con la extrema politización que se vivió en España durante la década de los treinta, y que tuvo su lógico reflejo en la creación. Por último, porque al analizar este período se ha incurrido una vez más en el lamentable error de confundir vida y literatura.

De la ausencia de marcos de referencia en las obras de vanguardia no puede deducirse que todos sus autores se sintieran ajenos a la realidad política. La encuesta promovida por *La Gaceta Literaria*, a la que nos hemos referido en páginas precedentes, revela que muchos de ellos sintieron verdadero interés por los asuntos del país, aunque no quisieran darles cabida

¹⁵ E. Salazar y Chapela, «Improntas. Portadas bajo la lluvia», *La Voz*, Madrid (6 de agosto de 1934), p. 1.

¹⁶ Es el caso, por ejemplo, de Luis de Llera, quien califica el arte de vanguardia de «aparentemente neutro desde el punto de vista del pensamiento». Pero, lamentablemente, el ensayista no desarrolla esta afirmación, que se contradice incluso con la mención al apoliticismo vanguardista que realiza en otras páginas de su estudio, en el que también advierte que «no hemos querido decir que a las vanguardias les fuese totalmente indiferente el régimen de la nación» (Luis de Llera, *Ortega y la edad de plata de la literatura española (1914-1936)*. Roma, Bulzoni Editore (Avanguardie Storiche, 11), 1991, pp. 103 y 110).

en sus obras¹⁷. Así pensaba, por ejemplo, Antonio Espina –uno de los principales agitadores políticos de finales de los veinte–, quien en 1923 había pedido a sus correligionarios con un elocuente «unamunámonos» que se sumaran a la oposición al régimen militar que había iniciado el filósofo bilbaíno y que habría de mantener prácticamente en solitario durante muchos años¹⁸. La represión política, más que la estética de vanguardia –a la que Espina ya se hallaba vinculado en aquel tiempo– calló su voz, como sucedió en parte también con la de Salazar Chapela –entonces ajeno y aun enemigo de cualquier manifestación vanguardista–, cuya actitud crítica respecto a la Dictadura había sido puesta de manifiesto tempranamente desde las páginas de *El Estudiante*¹⁹. Ambos escritores, como tantos otros jóvenes autores de la época, se situaron con sus escritos «de espaldas a toda política», una posición a la que fueron obligados por las circunstancias y que fue refrendada por la actitud de Ortega y Gasset –su maestro–, quien, como ya ha sido mencionado, la había adoptado como lema al lanzar *Revista de Occidente*, para seguir apoyándola después, desde el punto de vista estético, en su ensayo *La deshumanización del arte*²⁰. El entusiasmo vanguardista que se vivió en 1927 varió también el rumbo de *La Gaceta Literaria* –la segunda gran publicación periódica que aglutinó a los jóvenes escritores del

¹⁷ Véase 2.4.1.3.3. *Encuesta sobre política y literatura*.

¹⁸ La petición se divulgó en la sección «Concéntricas panfletarias» que publicaba la revista *España* (Madrid (13 de octubre de 1923); citado por Genoveva García Queipo de Llano en *Los intelectuales y la dictadura de Primo de Rivera*, ob. cit. p. 22).

¹⁹ Véase 1.3.1.2. *Corresponsal en Barcelona*.

²⁰ Francisco Ayala se olvidó de la realidad española de los años veinte cuando, invitado a colaborar en la nueva etapa de *Revista de Occidente*, atribuyó únicamente a la «atmósfera de confianza y seguridad» que invadió Europa al término de la guerra mundial el desarrollo «del arte por el arte, es decir, de la pura gratuidad estética, que venía marcada desde el siglo anterior y había de culminar en lo que Ortega describió como deshumanización del arte –sin preconizarla–. ¿Por qué tenía la literatura que cargarse de intenciones ajenas –políticas, económicas, sociales, metafísicas–, si cada una de éstas disponía de su vehículo idóneo en la sociedad?», se preguntó sin reparar en la presencia de la censura. «El arte no debía ser sino arte; y el literario, como los demás, aspirar a la pureza», sentenció (Francisco Ayala, «Función social de la literatura», *Revista de Occidente*, Madrid, 10 (enero de 1964), pp. 99-100).

momento—, pues, aunque su director se había propuesto abordar, entre otros muchos temas, los asuntos políticos, éstos quedaron relegados a un segundo plano, no por imperativos gubernamentales —que el fundador de la revista tenía oportunidad de salvar, como se demostró en alguna ocasión—, sino por la actualidad estética, en cuya defensa *La Gaceta Literaria* cifró, a poco de ver la luz, su propio éxito.

Transcurrido el tiempo, tanto Ortega y Gasset como Giménez Caballero participaron en el debate público. El primero divulgó sus ideas desde las páginas de *El Sol*, mientras el director de *La Gaceta Literaria* hizo honor a su polémico carácter al pretender vincular la vanguardia a sus propias convicciones ideológicas. También los jóvenes escritores «experimentaron entonces una necesidad casi física de cambiar su actitud en torno al medio circundante en esos momentos»²¹. Esas variaciones pudieron percibirse paulatina y sutilmente en algunos de los artículos que publicó Salazar Chapela en estos años, en los que quiso dejar constancia del descontento político que se había visto obligado a ocultar a sus lectores durante demasiado tiempo²². Pero el suyo no era, lógicamente, un caso aislado, tal y como podemos observar cuando alude a la actitud de sus coetáneos. El crítico no podía compartir la visión de los jóvenes que ofrecía Victoriano García Martí en su ensayo *La emoción del momento*, que había sido publicado con prólogo de Ortega. El autor había mirado a esa nueva juventud deportiva con pesimismo, «ve a los jóvenes entretenidos en sus juegos (acaso

²¹ Javier Tusell y Genoveva G. Queipo de Llano, *Los intelectuales y la República*, ob. cit., p. 65.

²² Aprovechando una breve descripción de las vistas que podía observar desde el barco que lo conducía a Mallorca, Salazar Chapela incluyó un rápido apunte sobre la situación del país que sin duda resultó inocuo a los ojos de la censura, pero pudo resultar muy elocuentes para los lectores que quisieron comprender el mensaje: «Al Sur: España, un castillo en el aire. Al Norte: nada de particular» (E. Salazar y Chapela, «La joven trinidad Halfter-Pitaluga», *La Gaceta Literaria*, 41 (1 de septiembre de 1928), p. 5).

no sean juegos)», prevenía Salazar Chapela, «mientras a derecha e izquierda se elevan ingentes problemas irresolubles...»²³.

Al finalizar la década, los jóvenes escritores empezaron a intuir la trascendencia que podían tener sus juicios políticos, y probablemente fueron conscientes también de que éstos despertaban mayor interés en el público que sus minoritarios debates estéticos²⁴. Aunque el polémico libro de Julien Benda *La trahison des clercs* (1927) no tuvo apenas repercusión en España, donde, «al parecer, sólo el título de su ensayo entró en circulación general»²⁵, algunos jóvenes escritores –algunos jóvenes intelectuales del momento²⁶– trasladaron a sus obras sus inquietudes, y, en mayor o menor grado, mostraron su compromiso político, una nueva actitud –alejada de la independencia política que defendió Benda y, en ese sentido, «traidora» de su misión intelectual²⁷– que afectó al desarrollo de las vanguardias y que marcó de forma indeleble sus trayectorias personales y profesionales.

²³ S. y Ch., «V. García Martí: *La emoción del momento. Ideología y política* (Ensayos)», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 71 (1 de diciembre de 1929), p. 6.

²⁴ Porque «cuando se abre un período de crisis, de revisión de valores, de nuevos planteamientos, el intelectual pesa mucho más que treinta años atrás. Y por lo general va a disponer de más medios para ejercer su función de transmisión de ideas y conocimientos y, por consiguiente, de una audiencia mayor. Mayor autoridad, mayor audiencia del intelectual son dos signos de la época» (M. Tuñón de Lara, «Intelectuales de la monarquía a la república», *art. cit.*, p. 20).

²⁵ Victor Ouimette, *Los intelectuales españoles y el naufragio del liberalismo (1923-1936)*. Volumen I, *ob. cit.*, p. 33. «Benda visitó Madrid en 1928, para participar en un debate con el joven escritor mejicano-francés Ramón Fernández, en la Residencia de Estudiantes, pero el debate dejó pocas huellas en la prensa contemporánea» (*ibidem*, pp. 21-22). Guillermo de Torre se refirió al libro de Benda en 1930, en su respuesta a la encuesta sobre la vanguardia que realizó *La Gaceta Literaria*, donde advirtió su intención de «no traicionar al *clerc* que uno lleva dentro» (texto reproducido en *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Selección y comentarios de Ramón Buckley y John Crispin, *ob. cit.*, p. 413).

²⁶ Ambos términos, «escritor» e «intelectual», fueron en estos años, como ha recordado Victor Ouimette (*Los intelectuales españoles y el naufragio del liberalismo (1923-1936)*: Volumen I, *ob. cit.*, p. 7), prácticamente sinónimos. Esta imprecisión del concepto de intelectual desaparecerá en la década de los treinta, momento en el que proliferarán los debates y las definiciones sobre su labor y su función social.

²⁷ Benda acabó planteando la necesaria politización de los intelectuales en los años treinta, cuando él mismo tomó partido contra el fascismo. Se trataba, según afirmó en el Congreso de Intelectuales del 37, de una necesidad moral (*cfr.* Manuel Aznar Soler, *II*

3.1.1. Giménez Caballero: vanguardia y fascismo

Fiel a su condición de adelantado, de francotirador que necesitaba constantemente cambiar el objetivo de sus disparos²⁸, Giménez Caballero pretendió –como ha señalado Enrique Selva–, «desde un egocentrismo desmesurado [...], proyectarse sobre la colectividad, primero en el plano de la cultura; políticamente después»²⁹. En la inicial difusión de la vanguardia contó con la complicidad de los colaboradores de su revista. Sin embargo, al finalizar la década, cuando el director de *La Gaceta Literaria* quiso establecer una relación definitiva entre el arte nuevo y sus propias concepciones políticas; esto es, entre la vanguardia y el fascismo –un intento que ya había mostrado, aunque más sutilmente, con anterioridad³⁰–, la respuesta de ciertos redactores de la revista no resultó, como sin duda él esperaba, ni unánime ni complaciente. Había llegado, en palabras de Arconada, «la hora de la política, y por lo tanto, la hora de las divisiones»³¹.

Congreso internacional de escritores para la defensa de la cultura (1937). Volumen II: Literatura española y antifascismo (1927-1939). Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana (Col·lecció Homenatges), 1987, p. 272). Algo parecido afirmará Max Aub, escritor vinculado a la vanguardia durante los años veinte, ya desde su exilio mexicano: «Escribí alguna vez que un intelectual es un hombre para quien los problemas políticos son morales; puedo ensanchar esa anqueta: No sólo los políticos, todos. Ni remedio» (*Diarios (1939-1972)*). Edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler. Barcelona, Alba Editorial (Alba Literaria, 34), 1998, p. 249).

²⁸ Cfr.: Enrique Selva, *Ernesto Giménez Caballero entre la vanguardia y el fascismo*. Valencia, Editorial Pre-Textos (Hispánicas, 431), 2000, p. 19.

²⁹ *Idem*.

³⁰ Recuérdese su artículo «Gerardo Diego, poeta fascista» (*El Sol*, Madrid (26 de junio de 1927); texto reproducido en Ernesto Giménez Caballero, *Visitas literarias de España (1925-1928)*. Edición y prólogo de Nigel Dennis. Valencia, Editorial Pre-Textos (Hispánicas, 206), 1995, pp. 327-333). De su interés por el fascismo, ya en 1927, da cuenta también la entrevista que realizó a Ramiro de Maeztu y que tituló «Conversación con una camisa negra» (*La Gaceta Literaria*, Madrid, 4 (15 de febrero de 1927), p. 1; reproducido en *E. Giménez Caballero. Prosista del 27 (Antología)*. Documentación: *La Gaceta Literaria, Anthropos. Suplementos. Antologías Temáticas*, Barcelona, 7 (1981), pp. 41-44).

³¹ Carta de César M. Arconada a Guillermo de Torre fechada en Madrid el 22 de mayo de 1929 (ms. 22827-76 (3), BN).

El primer síntoma del paulatino distanciamiento que Giménez Caballero observó en algunos de los miembros de *La Gaceta Literaria* se produjo a principios de 1928, tras la publicación de su artículo –al que ya nos hemos referido– «Eoántropo. El hombre auroral del arte nuevo», aparecido en *Revista de Occidente* en 1928³². En su ensayo, Giménez Caballero revisó las etapas por las que, a su parecer, había transcurrido la vanguardia. Para ello no dudó en rectificar a Ortega, parafraseando el título y el contenido de su conocido trabajo. El arte nuevo –escribía *Gecé*– no es «una cosa deshumana, ni perhumana, ni inhumana, ni simplemente humana. Sino *eohumana*»³³. «La *eohumanización del arte*» era, en suma, su propuesta estética. Nada anticipó respecto al perfil futuro de ese hombre auroral que, según el director de *La Gaceta Literaria*, «se está levantando suavemente sobre el horizonte de hoy mismo»³⁴, aunque los colaboradores de la revista ya debían intuir algunos de los rasgos en los que pensaba el escritor. Porque lo cierto es que Giménez Caballero descubrió en la respuesta de sus coetáneos que no era posible, como sin duda pretendía, arrebatarse a Ortega el ascendiente que tenía sobre ellos, un liderazgo que alcanzaba en aquellos momentos no sólo el ámbito estético sino también el político. Por ello, censuraba la creciente dedicación de Ortega a los asuntos públicos, y también la de los redactores de su revista, que eran a su vez colaboradores asiduos de las empresas publicistas vinculadas al filósofo. «La vida literaria está oscura, desconfiada, ridícula. Todos se sienten ahora políticos», escribía a Guillermo de Torre el 1 de junio de 1928³⁵. Sólo unos meses después, Giménez Caballero percibía de forma inequívoca la hostilidad política de los escritores de su entorno: «Mi viaje a

³² E. Giménez Caballero, «Eoántropo. El hombre auroral del arte nuevo», *Revista de Occidente*, Madrid. LVII (marzo de 1928), pp. 309-342.

³³ *Ibidem*, p. 314.

³⁴ *Ibidem*, p. 342.

³⁵ Ms. 22823-72 (47), BN.

Italia me ha llenado de recelo para nuestros castizos liberales»³⁶, afirmaba al regresar a España tras haber visitado varios países y haber entrado en contacto con el fascismo italiano. Pero, a pesar de todo, no le preocupaban sus adversarios, a los que calificó muy significativamente de «traidorzuelos»³⁷. En la redacción contaba con la preciada fidelidad de Arconada, en quien todavía confiaba plenamente. Como colaborador de *La Gaceta Literaria*, por un lado, y, por otro, de *Revista de Occidente* y de *El Sol*, Salazar Chapela se encontró situado en el centro del conflicto que se libraba entre Giménez Caballero –a quien no le unía más que un vínculo laboral– y Ortega y Gasset, cuyo ideario seguía contando con su aprobación. Esta circunstancia limitó considerablemente su libertad de expresión y también sus posibilidades de actuación, ya que hubo de optar necesariamente, antes que por manifestar sus ideas, por mantener las colaboraciones que le permitían vivir.

Al iniciarse 1929, Giménez Caballero continuó su ofensiva propagandística con la publicación de «Carta a un muchacho de la joven España», texto que apareció simultáneamente en *La Gaceta Literaria* y como prólogo a la traducción que realizó, con la ayuda de Arconada, del conjunto de ensayos de Curzio Malaparte titulado *En torno al casticismo de Italia*. Con su escrito, Giménez Caballero pretendía «convocar a todos los jóvenes espíritus de nuestro país para preparar el resurgimiento hispánico –nuestro *risorgimento*–, aprovechando todas las fuerzas auténticas del pasado y del porvenir»³⁸. Por entonces, todavía mantenía la esperanza de acaudillar un grupo político-cultural con el que pensaba emprender nuevas iniciativas. Así

³⁶ Carta de Giménez Caballero a Guillermo de Torre fechada en San Sebastián el 30 de septiembre de 1928 (ms. 22823-72 (53), BN).

³⁷ Carta de E. Giménez Caballero a Guillermo de Torre fechada en Madrid el 19 de octubre de 1928 (ms. 22823-72 (56), BN).

³⁸ E. Giménez Caballero, «En torno al casticismo de Italia. Carta a un Compañero de la Joven España», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 52 (15 de febrero de 1929), pp. 1 y 5;

se desprende de las palabras que escribió a Guillermo de Torre en enero de 1929: «El nuevo gran periódico saldrá un día tal vez no lejano de *La Gaceta* y algunos elementos de *El Sol*. Te digo esto en tono sibilino y para que no lo utilices directamente. En el prólogo a mi traducción de Malaparte que sale esta semana, “Carta a un muchacho de la Joven España”, verás el fundamento de estas afirmaciones mías»³⁹. Se trataba, como han señalado Bécarud y López Campillo, del «acta de nacimiento del fascismo español»⁴⁰. A finales de ese mismo año, publicó *Circuito imperial*, libro que señaló la evolución de *Gecé* hacia una literatura prioritariamente política. Unos meses antes ya se había producido una irremisible escisión en el seno de *La Gaceta Literaria*, de la que Arconada informó puntualmente a Guillermo de Torre:

Dentro de la sindical fraternidad de toda la joven literatura, se advierten diversos grupos. Tres por lo menos. Uno el de los políticos, con Ortega al frente. Espina, Ayala, Chapela, etc. Otro el de los católicos, con Ors al frente, Bergamín, Diego, etc. Y otro el de la *Gaceta*, donde hay comunistas y fascistas⁴¹.

De las palabras del redactor-jefe de la revista se desprenden algunas valiosas conclusiones. Sorprende, en primer lugar, que sólo considerara como grupo político el encabezado por Ortega y otros escritores de conocido talante liberal, y que, para él, no merecieran tal calificativo los defensores del comunismo y del fascismo, escritores que se hallaban, como él mismo señaló, reunidos y tal vez «unidos» en la redacción de la revista⁴². También

reproducido en E. Giménez Caballero. *Prosista del 27 (Antología)*. Documentación: *La Gaceta Literaria*, ob. cit., p. 79.

³⁹ Carta de E. Giménez Caballero a Guillermo de Torre fechada el 22 de enero de 1929 (ms. 22823-72 (57), BN).

⁴⁰ J. Bécarud y E. López Campillo, *Los intelectuales españoles durante la II República*. Madrid, Siglo XXI de España Editores (Estudios de historia contemporánea Siglo XXI), 1978, p. 28.

⁴¹ Carta de César M. Arconada a Guillermo de Torre fechada en Madrid el 22 de mayo de 1929 (*art. cit.*).

⁴² A este respecto debe recordarse que en su respuesta a la encuesta sobre política y literatura que promovió en 1928 *La Gaceta Literaria*, Arconada había afirmado: «Un joven puede ser comunista, fascista, cualquier cosa, menos tener viejas ideas liberales. Para un

cabe referirse a la exclusión de Salazar Chapela del grupo de *La Gaceta Literaria* que realizó implícitamente Arconada. Tal vez se esperaba su inminente salida de la publicación, siguiendo así los pasos de Espina, cuya marcha, decidida a causa del tono que Giménez Caballero iba imprimiendo a la revista⁴³, constituyó una anticipación del abandono masivo de escritores

joven, nada más absurdo, más incomprensible, más retrógrado que las ideas políticas de un doctor Marañón, de un Castrovido. Los jóvenes queremos para la política, como hemos querido para el arte, ideas actuales, de hoy, con el perfil y el carácter de nuestra época. Pretender que todavía nos sirvan las viejas ideas liberales, es tan absurdo como pretender que las viejas chisteras y las viejas levitas sirvan para jugar al fútbol» («Política y literatura. Una encuesta a la juventud española», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 25 (1 de enero de 1928), p. 3; texto reproducido en César M. Arconada, *De Astudillo a Moscú. Obra periodística*. Estudio preliminar de Christopher H. Cobb. Valladolid, Ámbito Ediciones (Letras Ámbito), 1986, pp. 187-190).

⁴³ «En abril de 1929 es sustituido en su cargo de responsable de la sección de arte, compartido con Sebastián Gasch, por Enrique Lafuente» (Gloria Rey, «Introducción», en Antonio Espina, *Pájaro Pinto. Luna de copas*. Edición de Gloria Rey. Madrid, Ediciones Cátedra (Letras Hispánicas, 518), 2001, p. 26). Desde entonces, las desavenencias entre ambos escritores debían de ser públicas y notorias, por lo que, meses después, *La Gaceta Literaria*, es decir, Giménez Caballero, organizó un banquete en honor de Espina sobre el que se ofreció la siguiente nota:

«"El espíritu de deshacer" había en España urdido algunas infamias hacía poco. Trataba de escindir núcleos en activo, voluntades frescas, direcciones generosas y desinteresadas, obras conjuntas. Para ello se había valido de las ofertas capciosas, de las excitaciones personales, de las cuñas fragmentaristas. Así llegó a creerse este espíritu que había formado de repente dos partidos políticos españoles, dos juventudes: la troglodita y la liberal. La que hundiría y la que salvaría al país. Y tomó como símbolo a un joven escritor, tan fino y delicado como el autor de *Luna de copas*, para representar lo libertario. Y a otro escritor –aún más joven–, cuyos pecados fueron siempre la generosidad (la liberalidad de criterio y otra) como signo de troglodita.

Y así ocurrió. En el banquete de "la libertad", no hubo más liberal que el compañero troglodita.

Al banquete de Espina no asistió más que *La Gaceta Literaria* y los amigos –más o menos amigos– de siempre, de *La Gaceta Literaria*. En el banquete a Espina tuvo que ofrecer el banquete a Espina el director de *La Gaceta Literaria* porque no tuvo Espina un solo amigo valiente, responsable, que se lo ofreciera. (Allí faltaban comensales, faltaban nombres, sobraban prudencias, tristes inhibiciones). El ofrecimiento fue muy sencillo: la literatura desinteresada rescataba una amistad a punto de perderse por malos venenos. Un apretón de manos –grato y conmovido– de Antonio Espina puso fin a este vago, modesto incidente de "la literatura que quiere ser también política". A la política hay que ir sin literatura. Cara a cara. Lo mismo que a todo en la vida. Esa es la sublime moral del deporte. Lo que no entendió el viejo y serpentino siglo XIX» («El banquete a Espina», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 61 (1 de julio de 1929), p. 3). En realidad, no hubo un acercamiento sincero entre Giménez Caballero y Antonio Espina, cuyas diferencias, como habremos de ver, resultaron ya irreconciliables.

que, por las mismas razones, se produjo a finales de 1929 y a lo largo de 1930⁴⁴. Espina «se pasaba así», según ha señalado Enrique Selva, «a la línea de escritores como Díaz Fernández, Arderius, Balbontín, Giménez Siles, Andrade, Venegas y otros que se habían atrincherado en la revista de izquierda *Post-Guerra*»⁴⁵, ya entonces desaparecida. Las discrepancias políticas que separaban a Espina de Giménez Caballero y de Ledesma Ramos —estrecho colaborador de *Gecé* hasta que aquél fundó su revista *La Conquista del Estado*— desencadenaron uno de los incidentes más polémicos de la etapa previa a la proclamación de la República⁴⁶, y hallaron su mejor

⁴⁴ «Liberales y socialistas», afirma Douglas W. Foard, abandonaron *La Gaceta Literaria* «al sentir que la atmósfera de la revista cambiaba con las iluminaciones de su director» (*Ernesto Giménez Caballero (o la revolución del poeta). Estudio sobre el Nacionalismo Cultural Hispánico en el siglo XX*. Madrid, Instituto de Estudios Políticos (Ensayos Políticos), 1975, p. 149). Años después, Guillén Salaya explicó así la dispersión producida: «Giménez Caballero, que recordaba su época de combatiente en Marruecos, valorándola de nuevo con el auténtico sentido imperial, fue dando a *La Gaceta Literaria* una tendencia españolista y *fascistizante*. Tendencia que culminó con la publicación de su carta-prólogo a la traducción del libro *Técnica del golpe de Estado*, de Curcio Malaparte. Ésta fue la causa de una escisión habida en la Redacción de la revista. Se fueron Espina y Díaz-Fernández, y muchos más: los liberales, los de la FUE, los socializantes. Quedamos Arconada —hoy comunista—, Ramiro, Obregón, alguno más y yo» (Guillén Salaya, *A la sombra de nuestras vidas. Infierno y paraíso*. Madrid, Nuevas Editoriales Unidas, 1963, p. 124). En realidad, durante unos meses, en *La Gaceta Literaria* «siguieron estando Alberti, Arconada, Salazar y Chapela, Chabás, Pérez Ferrero, Francisco Ayala, Juan Piqueras y otros muchos significados por sus posteriores e inequívocas posiciones de izquierda, más o menos templadas» (Enrique Selva Roca de Togores, «La crisis de *La Gaceta Literaria* y la escisión de los intelectuales en el tránsito de la Dictadura a la II República», *Comunicación y Estudios Universitarios. Revista de Ciencias de la Información*, Valencia, Facultad de Ciencias de la Información-Fundación Universitaria San Pablo-CEU, 3 (1993), p. 138).

⁴⁵ Enrique Selva, *Ernesto Giménez Caballero entre la vanguardia y el fascismo*, *ob. cit.*, p. 124. El 29 de marzo de 1929, Pedro Salinas le comentaba a Jorge Guillén lo sucedido en el banquete que se había celebrado en honor de Benjamín Jarnés: «al final leve zalagarda oratoria: los izquierdistas (Espina) atacaron a Gecé, que se defendió briosamente y con fortuna. Feo, porque querían acorralarle con frases de periódico y lógica radical-socialista» (Pedro Salinas-Jorge Guillén, *Correspondencia (1923-1951)*. Edición, introducción y notas de Andrés Soria Olmedo. Barcelona, Tusquets Editores (Marginales, 120), 1992, p. 99). Algunas de las notas de felicitación y de las cartas que recibió el escritor aragonés con motivo del citado banquete pueden leerse en Benjamín Jarnés, *Epistolario, 1919-1939 y Cuadernos Íntimos*. Edición de Jordi Gracia y Domingo Ródenas de Moya (Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes (Epístola, 1), 2003, pp. 68-77). *La Gaceta Literaria* publicó una crónica del acto, al que asistió Salazar Chapela («Banquete a Benjamín Jarnés», 55 (1 de abril de 1929), pp. 1 y 5).

cauce de expresión en *Nueva España*, publicación que tomaría así el relevo de *Post-Guerra* en sus ataques a *La Gaceta Literaria*.

El pase a la CIAP de esta revista frenó la marcha de Salazar Chapela, y limitó también el alcance de sus actividades políticas, en las que se hallaba sinceramente interesado. La operación comercial afectó asimismo a la publicación, que, a partir de entonces, perdería, según confesó su director a Guillermo de Torre, «su carácter de "vanguardia"». «Pero ya era el momento, cumplida su serie de fundaciones», aseguró Giménez Caballero. «Ahora, que viva y si es posible dé algún dinero. Del cual espero participar»⁴⁷. *La Gaceta Literaria* se convirtió, en efecto, en el boletín informativo de la editorial, y Giménez Caballero se fue quedando solo. Atrás quedaban aquellas actividades colectivas, tan habituales en los primeros años de vida de la publicación. Entre ellas cabe recordar el viaje a Barcelona que

⁴⁶ Nos referimos al incidente protagonizado por Espina y Ledesma Ramos en el transcurso del banquete en honor de Giménez Caballero que tuvo lugar el 8 de enero de 1930 en el café Pombo, homenaje al que acudió también el dramaturgo fascista Giulio Bragaglia. Según se desprende de las diferentes versiones de los hechos que se han divulgado, Espina sacó una pistola de madera y, tras mencionar el suicidio de Larra como símbolo del fin del romanticismo, protestó por la presencia del italiano. En respuesta a sus palabras, Ledesma Ramos esgrimió un revólver, «con lo cual se armó un jaleo terrible en el viejo y plácido Pombo, teniendo Ramón necesidad de utilizar su voz ostentórea como un apagafuegos para dominar aquel choque» (Ernesto Giménez Caballero, *Memorias de un dictador*. Barcelona, Editorial Planeta, (Espejo de España, 49), 1979, p. 67). La crónica del acto que publicó *La Gaceta Literaria* no informó del altercado. Su responsable prefirió utilizar estas irónicas palabras: «El brillante acto acabó en la mayor cordialidad, ensayándose los primeros fogonazos del nuevo magnesio sin humo» («Banquete a Giménez Caballero», *La Gaceta Literaria*, 74 (15 de enero de 1930), p. 3). Como ha señalado José-Carlos Mainer, «la inocencia vanguardista de Pombo se perdió aquel día» («La vida cultural (1931-1939)», en *Historia de España Menéndez Pidal*. Dirigida por José María Jover Zamora. Tomo XL. *República y Guerra Civil*. Coordinación por Santos Juliá. Madrid, Espasa Calpe, 2004, p. 451).

⁴⁷ Carta de E. Giménez Caballero a Guillermo de Torre fechada en Madrid el 23 de junio de 1929 (ms. 22823-72 (61), BN). Desde hacía algún tiempo, Giménez Caballero venía quejándose de la popularización de la vanguardia, como puede leerse en algunas de las cartas que dirigió a Guillermo de Torre. El 22 de enero de 1929, escribía: «Puedes estar orgulloso de haber lanzado aquí la palabra vanguardia. La usan ya hasta los niños de teta» (ms. 22823-72 (57), BN). El 12 de febrero de ese mismo año, se lamentaba de nuevo: «La beocia que nos rodea en estos momentos en España es abrumadora. ¡Menudo legado nos dejaste con popularizar la palabra vanguardia» (ms. 22823-72 (58), BN).

tuvo lugar en 1927, una visita que mostró un cariz bien distinto en marzo de 1930, cuando Giménez Caballero viajó de nuevo a la Ciudad Condal junto a un grupo de intelectuales castellanos. En Barcelona, el escritor quiso recordar que él había sido el primero de los jóvenes no catalanes que había establecido lazos con la naciente cultura de esa tierra; *La Gaceta Literaria* la había acogido en sus páginas y ahora se empezaban a recoger los frutos de la labor realizada, en buena medida, por él mismo⁴⁸. Pero el viaje no contó con el apoyo unánime de los colaboradores habituales de la revista, ni se adhirieron a él algunos prestigiosos intelectuales, cuya ausencia resultó sin duda muy significativa. Desde las oficinas de la CIAP, Salazar Chapela, que no participó en ninguna de las expediciones mencionadas, se encargó de pulsar la opinión de quienes no habían asistido, según puede leerse en la carta que remitió a Eugenio d'Ors⁴⁹. Sin embargo, el escritor malagueño sí participó en el viaje a Sevilla que organizó la compañía editora para la que trabajaba con motivo de la inauguración de una nueva librería en esa ciudad. Esta visita promocional, que tuvo como referente el reciente viaje de intelectuales a Barcelona, fue también un acto de desagravio para aquellos escritores que no habían asistido a los minoritarios actos que tuvieron lugar en 1927 a propósito de la conmemoración del centenario de Góngora. Las actividades se sucedieron en la Universidad, el Ateneo y en la sede de la

⁴⁸ Cfr. Joaquim Ventalló, *Los intelectuales castellanos y Cataluña*. Barcelona, Galba Edicions (Galba/Documento, 11), 1976, pp. 89-91.

⁴⁹ «Mí querido y respetado amigo: en la próxima *Gaceta*, junto con la información del banquete de Barcelona catalán-castellano, pensamos dar una serie de intervius con aquellos escritores –usted, Baroja, Unamuno, Valle, Azorín– que no fueron a Cataluña. Más que interviu, encuesta. Si V. quiere contestar, acaso le guste hacerlo por sí mismo, por escrito. Las preguntas, que V. podrá modificar a su gusto, son las siguientes: ¿Qué le parece el acto de reconciliación de Cataluña y Castilla? ¿Desde el punto de vista intelectual? ¿Desde el punto de vista de la lengua? ¿Desde el punto de vista político? Etcétera, etc. Si le molesta escribir, como hemos de vernos, V. me lo dice de palabras [*sic*]. Pero en cuestión donde las palabras las meditará V. mucho, como en ésta, quizá prefiera V. escribir. Yo también lo preferiría así. Sabe cuánto le quiere sinceramente su affmo. a., E. Salazar y Chapela (carta sin fecha, ANC). La respuesta de Eugenio d'Ors se publicó, junto a la de Eduardo

revista *Mediodía*. Alejandro Collantes de Terán, miembro del grupo, recordó un proverbio de Antonio Machado «para subrayar la responsabilidad de esta hora en España»⁵⁰, y Salazar Chapela agradeció sus palabras y propuso a los directores de la CIAP la publicación de una selección de poemas de Fernando Villalón que, según apuntó, podrían llevar a cabo Salinas, Guillén, Alberti o Bergamín, poetas que no se encontraban presentes en el acto⁵¹.

El proyecto de *La Gaceta Literaria* estaba acabado. Algunos de sus impulsores económicos –Sangróniz y Lequerica– financiaron la gestación de *La Conquista del Estado* –«hijo tardío de la agonizante *Gaceta Literaria*»⁵²–, revista que fundó, con la estrecha colaboración de Juan Aparicio, Ramiro Ledesma Ramos. Giménez Caballero dio su apoyo a esta nueva publicación, que vio la luz poco antes de la proclamación de la República, pero, tras el 14 de abril, se apartó del grupo para intentar rentabilizar políticamente su labor cultural con el nuevo régimen. Cuando comprobó que ello no era posible inició, en solitario, la publicación de *El Robinsón Literario*, una aventura en la que se empleó entre agosto de 1931 y febrero de 1932. Acababa así su sueño. Giménez Caballero veía desvanecerse su ilusión de convertirse en líder cultural y político de la juventud intelectual, una función que había pretendido disputar sin éxito a Ortega y Gasset.

3.1.2. Los *porveniristas* y Ortega y Gasset

Pero, al menos, Giménez Caballero hubiera querido contar con el ideario de Ortega y Gasset para su proyecto de *risorgimento* de España, porque para él era, como Croce o Missiroli en la Italia *prefascista* –según escribió en

Marquina, con el título «Opiniones de los que no fueron a Barcelona» en *La Gaceta Literaria* (Madrid, 80 (15 de abril de 1930), p. 9).

⁵⁰ «Una fiesta de cultura. Intelectuales de Madrid e intelectuales de Sevilla», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 80 (15 de abril de 1930), p. 11.

⁵¹ *Cfr. idem.*

⁵² Enrique Selva, *Ernesto Giménez Caballero entre la vanguardia y el fascismo*, *ob. cit.*, p. 163.

«Carta a un muchacho de la joven España»—, el «creador de nuestra *Idea nazionale*»⁵³. Esta afirmación disgustó profundamente a los jóvenes seguidores del filósofo, que no tardaron en responder con «una declaración de fe liberal, movida por Espina, contra el equívoco sembrado por Giménez Caballero»⁵⁴. El manifiesto evidenció que ni Ortega ni un buen número de creadores noveles podían ser relacionados con el fascismo que *Gecé* pretendía impulsar en el país a toda costa, y dejó claro también que el futuro autor de *La rebelión de las masas* no estaba dispuesto a asumir la dirección política del grupo, aunque éste se mostrara, en líneas generales, conforme con su proyecto de España⁵⁵.

De hecho, la actitud política de Ortega desde 1927 resultó para sus seguidores ciertamente contradictoria. En noviembre de ese año inició la publicación en *El Sol* de una serie de artículos, titulada «Ideas políticas», en la que señaló las directrices de futuro para una España sin dictadura, y desde donde volvió a alentar a los intelectuales a intervenir en política⁵⁶. Sin embargo, la difusión de sus ensayos se interrumpió en marzo de 1928, cuando la censura, que había obligado al filósofo a suprimir algunas frases de sus anteriores escritos, prohibió la publicación de uno de sus artículos. La

⁵³ E. Giménez Caballero, «Carta a un muchacho de la joven España», *art. cit.*, p. 77.

⁵⁴ Carta de Pedro Salinas a Jorge Guillén fechada en Madrid el 29 de marzo de 1929 (Pedro Salinas y Jorge Guillén, *Correspondencia (1923-1951)*, *ob. cit.*, p. 99).

⁵⁵ Giménez Caballero, sin embargo, lo daba por hecho, según se desprende del comentario que vertió en la carta que le dirigió a Guillermo de Torre el 23 de marzo de 1929: «Que *La Gaceta* haya consolidado su prestigio y sus novedades no lo perdona esta gentecilla de Madrid. Por cierto muy politiquera ahora. Se habla de un partido en torno a Ortega, donde estará[n] Rivas Cherif y Díaz Fernández y no sé qué más personalidades. ¡Ah! Y Espina. Que ha aprovechado *La Gaceta* para dar el salto y ponerse al lado de *El Sol* demoliberal. Heliófilo le ha felicitado y ahora es una esperanza de la salvación del país. Dice que ya no escribe más y que sólo hará política. Espina llama hacer política a ir a la Granja o al Regina con Luis Bello y Díez Canedo a hablar mal de los amigos» (ms. 22823-72 (59), BN).

⁵⁶ «España llega a un recodo histórico en el cual sólo puede salvarla, políticamente, la seria colaboración de los intelectuales» (J. Ortega y Gasset, «El poder social, IV», *El Sol* (6 de noviembre de 1927); citado por Gonzalo Redondo, *Las empresas políticas de José*

hostilidad gubernamental de que fue objeto influyó en el proceso de politización que vivió la juventud intelectual en ese tiempo, un colectivo que hubo de ver en la renuncia a su cátedra el momento álgido de su enfrentamiento con el poder establecido. A pesar de ello, el filósofo dilató su participación activa en política hasta las vísperas del triunfo republicano, convirtiéndose así en uno de los intelectuales que contribuyeron de forma más tardía al cambio de régimen.

Ese tiempo de indecisión incidió notablemente en la visión que tuvieron de Ortega los jóvenes escritores, hasta tal punto que algunos de ellos consideraron que su Agrupación al Servicio de la República, de la que puede considerarse precursor el partido político que éstos habían pretendido impulsar con su ayuda⁵⁷, llegaba, en cierto sentido, demasiado tarde.

3.1.2.1. Una carta abierta

Fue en el mes de abril de 1929 cuando un grupo de veinticinco jóvenes intelectuales, entre los que se hallaba Salazar Chapela⁵⁸, difundió una carta abierta «en la que negaban explícitamente su *apoliticidad* [sic], demostraban su insatisfacción ante la política de Primo de Rivera, y expresaban su deseo de buscar –bajo la advocación de Ortega y Gasset– nuevos derroteros políticos»⁵⁹. La iniciativa coincidió en el tiempo con las últimas y decisivas

Ortega y Gasset. Madrid, Ediciones Rialp (Colección Rialp de Cuestiones Fundamentales), 1970, tomo II, p. 134).

⁵⁷ Cfr. Antonio Elorza, *La razón y la sombra. Una lectura política de Ortega y Gasset*. Barcelona, Editorial Anagrama (Colección Argumentos, 75), 1984, p. 174.

⁵⁸ Los otros firmantes fueron Genaro Artiles, Francisco Ayala, José P. Bances, Corpus Barga, Manuel Chaves Nogales, José Díaz Fernández, Antonio Espina, Federico García Lorca, Fernando González, Benjamín Jarnés, Ángel Lázaro, José López Rubio, José Lorenzo, Antonio Obregón Chorot, Francisco Pina, Antonio Rodríguez de León, Cipriano de Rivas Cherif, Pedro Salinas, Ramón J. Sender, Eduardo Ugarte, Fernando Vela, José Venegas, Luis G. de Valdeavellano y Francisco Vighi.

⁵⁹ Ian Gibson, *Federico García Lorca. I. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)*. Barcelona, Ediciones Grijalbo (Colección/80), 1985, 2ª. ed., p. 603. Los impulsores de la iniciativa querían crear, como señala Gloria Rey, «una especie de "partido de la

manifestaciones de protesta contra la Dictadura que protagonizaron los estudiantes, así como con la publicación de un editorial de *El Sol* en el que apareció un «manifiesto programático de la tan anhelada organización liberal»⁶⁰. En ese texto, el periódico, sin abandonar su habitual moderación, hacía patente su postura ante los principales problemas del país. Por su parte, los jóvenes intelectuales confesaban en la presentación del escrito que

poco tiempo hace, surgió entre nosotros, unos cuantos escritores, la idea de organizar un grupo de carácter político, de la más amplia ideología dentro del horizonte de la libertad, y de tono y significación distintivamente intelectuales. El proyecto se realizó pronto y el núcleo inicial se ha constituido con gran rapidez. Ahora sólo falta propagarle, ramificarle en todas las direcciones hispánicas de la geografía y del espíritu. Tal es el objeto de esta carta que consignamos a nuestros amigos de Madrid y de provincias⁶¹.

En ella, el grupo hacía públicos sus propósitos de futuro, unas intenciones que, como los jóvenes declaraban, debían constituir un cambio radical respecto a sus actitudes pasadas:

Creemos que se impone con urgencia la necesidad de que los intelectuales españoles, muy particularmente los intelectuales jóvenes, definan sus diversas actitudes políticas y salgan de ese apoliticismo, de ese apartamiento –no pocas veces reprochable– que les ha llevado a desentenderse de los más hondos problemas de la vida española. La política no es un ejercicio que se pueda desprender de los demás de la inteligencia, ni una reducida especialidad de profesionales. Es un objeto esencial del pensamiento y una parcela importantísima en el área de la cultura⁶².

inteligencia", una antigua idea de Ortega y Gasset» («Presentación», en Antonio Espina, *Poesía completa*. Presentación y selección de Gloria Rey Faraldos. Madrid, Fundación Banco Santander Central Hispano (Obra Fundamental), 2000, p. XVIII).

⁶⁰ Gonzalo Redondo, *Las empresas políticas de José Ortega y Gasset*, ob. cit., tomo II, p. 161.

⁶¹ «Señor Don...», en José Ortega y Gasset, *Obras Completas. Tomo XI. Escritos políticos-II (1922-1933)*. Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1969, p. 102. La carta ha sido reproducida también en Federico García Lorca, *Epistolario Completo*. Edición al cuidado de Christopher Maurer y Andrew A. Anderson. Madrid, Editorial Cátedra (Crítica y estudios literarios), 1997, pp. 607-610.

⁶² «Señor Don...», art. cit., p. 102.

El compromiso al que aludían tenía que concretarse en la creación de un nuevo partido:

Por eso nosotros propugnamos una definición de actitudes, credos, convicciones y tendencias. Y convocamos por nuestra parte a todos los hombres «nuevos» de España, cuya sensibilidad liberal sintonice con la nuestra, para que de la colectiva afirmación que hoy hacemos, nazca un partido fuerte y desinteresado. Un grupo de genérico y resuelto liberalismo. Pero novel verdaderamente, en sus apetencias y en su marcha por los cauces futuros. Por lo tanto: un grupo que no adquiera con los viejos partidos históricos otro compromiso que el de la mutua ayuda en los problemas comunes, ni alce otra bandera que la del pensar libre y moderno, dentro de la soberanía fundamental del derecho⁶³.

Esto es, un grupo solidario pero libre, pues, como advertían,

Nos reservamos, desde luego, una previsor y extensa autonomía, que al garantizar nuestra libertad de acción, nos asegure aquella independencia y soltura de movimientos que consideramos indispensables para el éxito de la tarea emprendida⁶⁴.

Pero los jóvenes precisaban, a pesar de todo, del consejo de su mentor intelectual, al que le solicitaban en aquellos decisivos momentos «sobre todo dirección política, más que estrictamente profesional»⁶⁵:

Desde el comienzo de nuestras gestiones constitutivas, se manifestó, con unánime decisión, la de ponernos en contacto con una de las figuras de mayor relieve y prestigio en la presente vida española. Coincidimos todos en estimar que, si había en España un hombre de excepcional mentalidad, pulcra historia, sin contaminaciones, con ningún pasado político, y eficaz ideología porvenirista, ese hombre era José Ortega y Gasset. Intelectualmente adictos a Ortega y Gasset, queríamos como previo fundamento de nuestra empresa, conocer su opinión; solicitar su dirección y apoyo, y reclamar su indispensable consejo⁶⁶.

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 102-103.

⁶⁵ Shlomo Ben-Ami, *Los orígenes de la Segunda República española: Anatomía de una transición*. Madrid, Alianza Editorial (Alianza Universidad. Historia, 620), 1990, p. 102.

⁶⁶ «Señor Don...», *art. cit.*, p. 103.

En su respuesta –que fue reproducida «con fidelidad» en la circular–, Ortega sorteó con su habitual pericia argumentativa el compromiso que le pedían. Por un lado, confesó haber recibido «con sumo placer la noticia de que se resuelven ustedes a movilizar una parte de su energía hacia la política»⁶⁷, aunque les advertía que,

como en esta materia no estimo nada las generalizaciones y los aspavientos, comenzaré por decirles que no creo en todo tiempo obligatorio a todos los hombres ocuparse ejecutivamente de política. Hay épocas en que no es obligación ni siquiera es posible. Pero hay otras en que, con toda evidencia, se advierte el deber para todo participante en una sociedad soberana, de intervenir enérgicamente en la vida pública. Son, entre otras, aquellas sazones, magníficas, en que un pueblo necesita fabricarse un nuevo Estado, modelar nuevas instituciones, articular, según nuevo esquema, el Poder público⁶⁸.

Pero, por otra parte, también reconocía que el país atravesaba por una de esas épocas en las que resulta ineludible la participación política:

No hay duda de que España ha entrado de lleno en una de estas ocasiones, y por eso me regocija verles a ustedes prontos a tomar sobre sí la misión que la fecha impone. Es una tarea espléndida. Nuestra nación ha llegado a un momento feliz en su interno desarrollo: por vez primera desde hace centurias, va a ser posible un ensayo en grande de reorganización nacional. Hasta lo malo ha sido bueno y, contra su voluntad, sirvió a la madurez de la coyuntura. Cuanto depende de las circunstancias es inmejorable. Ahora se va a ver si lo que depende de los hombres, de su capacidad intelectual y moral, está, como suele decirse, a la altura de las circunstancias⁶⁹.

Por ello declaraba su simpatía, adhesión y compañerismo hacia los promotores del futuro partido, y les ofrecía, en consecuencia, apoyo y consejo, tal y como le habían requerido. Pero declinaba asumir la dirección que le solicitaban, porque «tal vez siempre, pero de cierto en el más

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ *Idem.*

inmediato porvenir, he de mantenerme taxativa y formalmente libre de toda carga directiva»⁷⁰. La razón, añadía,

no es de orden subjetivo, sino oriunda de la situación misma en que va a entrar nuestra vida pública. Lo que viene no es una etapa en que pueda rodarse políticamente sobre carriles preestablecidos, sino todo lo contrario. Hay que inventarlo todo: los grandes temas, las ideas jurídicas, los gálibos de las instituciones, los sentimientos motores y hasta el vocabulario⁷¹.

Según confesaba, llevaba «veinte años meditando sobre las cosas de España y esperando esta hora, precisamente esta hora maravillosa»⁷². Por eso, necesitaba en esos momentos «más que nunca [...] esa “soltura de movimientos” a que ustedes hacen muy cuerdamente alusión»⁷³. Porque, teniendo en cuenta que «el que dirige queda ligado por la responsabilidad de su magistratura», y «que en política, la dirección no es título que se concede premeditadamente, sino que resulta del ejercicio mismo», era preferible, primero, «actuar: la acción misma, organizándose espontáneamente, ungrirá al director nato»⁷⁴.

Sin eludir la posibilidad de ocupar en un futuro más o menos próximo el puesto para el que había sido requerido, Ortega ofreció los primeros y más urgentes consejos a los jóvenes, con su deseo de que acertaran en sus primeros pasos. Éstos eran, en realidad, los mismos principios que ellos habían formulado en su declaración de intenciones; esto es, romper con el pasado de la política nacional, no pactar con la tradicional división en derechas e izquierdas e implantar el liberalismo como base de la futura política. Había que ser liberal, «pero en forma distinta de los pretéritos»; había que ser «liberal de nacimiento», evitando convertirse en «*parvemus* del

⁷⁰ *Ibidem*, pp. 103-104.

⁷¹ *Idem*, p. 104.

⁷² *Idem*.

⁷³ *Idem*.

⁷⁴ *Idem*.

liberalismo»⁷⁵. También les recomendó que no tuvieran actitudes reactivas. No debían admitir «la existencia de enemigos, que sean ellos quienes se tomen el trabajo de considerarlos a ustedes como tales»⁷⁶. No había que confundir tampoco a los adversarios políticos con España. Hacía falta, continuaba Ortega, «gente magnánima y de cabeza clara, enérgica en sus ideas y en sus actos, pero muy sobria en patetismos», porque «en el huerto español todos los frutos están ya madurando»⁷⁷.

Las palabras de Ortega, «una especie de manifiesto con abundantes notas líricas»⁷⁸, no eran, ni mucho menos, lo que los impulsores del proyecto esperaban y, por ello, como ha asegurado Ben-Ami, decepcionaron a algunos republicanos⁷⁹, pues el filósofo había apostado «por la pasividad frente al régimen, confiando en su irremediable declive»⁸⁰. Reservadas sus fuerzas para mejores momentos, nada pensaba hacer «públicamente por precipitarlo»⁸¹. Pero, a pesar de ello, los firmantes de la carta reconocieron que les había dado «la pauta a seguir en el actual momento y en lo sucesivo, sintetizando de perfecta manera nuestro criterio, al cual nunca le faltará como

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ *Ibidem*, p. 105.

⁷⁷ *Idem.*

⁷⁸ Antonio Elorza, *La razón y la sombra. Una lectura política de Ortega y Gasset*, ob. cit., p. 174.

⁷⁹ Cfr. Shlomo Ben-Ami, *Los orígenes de la Segunda República española: Anatomía de una transición*, ob. cit., p. 116.

⁸⁰ Antonio Elorza, *La razón y la sombra. Una lectura política de Ortega y Gasset*, ob. cit., p. 174. Por adoptar esta actitud, el periódico parisiense de izquierdas *Monde* calificó a Ortega y Gasset, en agosto de 1929, de «traidor a su oficio y le llamó el "chef de ce courant philo-fasciste", grupo que incluía a Ernesto Giménez Caballero y a sus seguidores de *La Gaceta Literaria*. No obstante el hecho de que pocos meses antes Ortega había apoyado con acciones concretas la rebelión de los universitarios, *Monde* exhortó a los estudiantes españoles a huir de su influencia, puesto que "il est à craindre que tant que le poison d'Ortega y Gasset no sera pas écarté, il n'y aura pas de route véritable pour le mouvement intellectuel"» (Victor Ouimette, *Los intelectuales españoles y el naufragio del liberalismo (1923-1936). Volumen II*. Valencia, Editorial Pre-Textos (Hispánicas, 334), 1998, p. 273).

⁸¹ Antonio Elorza, *La razón y la sombra. Una lectura política de Ortega y Gasset*, ob. cit., p. 174.

guía y orientación, el consejo de José Ortega y Gasset»⁸². En efecto, su postura varió las intenciones iniciales de los promotores del nuevo partido, pues limitaron, al menos temporalmente, las actividades que pensaban realizar, como ellos mismos explicaron en su escrito:

Ni que decir tiene, que la obra que vamos a emprender, no traspasará, al menos por ahora, las lícitas fronteras del proselitismo ideológico y suasorio. Único procedimiento viable y a la postre el más eficaz para el triunfo⁸³.

Pero no renunciaron a constituirse en un amplio colectivo, una comunidad joven y fuerte que tal vez algún día tendría su mañana:

Aspiramos a ensanchar nuestro grupo, agrandarlo en Madrid y provincias; procurar los medios para estar en contacto con tantas voluntades dispersas como hay en España; hacer que esas voluntades se unan y obtengan cohesión, fuerza. En una palabra: deseamos articular a la juventud española –aludimos siempre a la verdadera juventud que se determina, no tanto por la fe de bautismo, cuanto por vitalidad de la substancia gris– de suerte que ella testimonie de sí misma y procure, dentro de sus posibilidades, actuar con la energía que presta al ánimo la convicción de no saberse solo⁸⁴.

Sin embargo, el proyecto no prosperó porque carecía de base ideológica suficiente para sustentarse. De hecho, se trataba de una traslación a la esfera política de la experiencia vivida en el ámbito estético, con la circunstancia agravante de que, en aquélla, los jóvenes no contaron con el apoyo de una personalidad que les ayudara a aglutinarse. Con todo, la propuesta tuvo la virtud de suscitar la reacción de una parte de la sociedad española⁸⁵, y

⁸² «Señor Don...», *art. cit.*, p. 105.

⁸³ *Idem.*

⁸⁴ *Idem.*

⁸⁵ En carta fechada en Salamanca el 17 de abril de 1929, José María Quiroga Pla explicó la iniciativa a Unamuno en estos términos: «En la *Revista de Occidente* recogen firmas para la creación de un partido... "orteguista", así como suena. Ortega ha declinado el honor de dirigir ese partido. Se limita, dice, a unirse a él. Ya saldrá el que haya de dirigirlo; "que, en estos casos, dice, es, siempre, el que en rigor venía dirigiendo". Es de un impudor terrible. Sigue luego un programa aún más vago que el de *El Sol*, y ya es decir, en que se

contribuyó, por tanto, a alimentar el debate en torno a la función social del intelectual que empezaba a cobrar fuerza al final de la década. «El periódico primorriverista *La Nación*», ha recordado Gloria Rey, «publicó insidiosos comentarios, que dieron lugar a una polémica con los diarios demócratas; también *El Socialista* puso reparos a algunos puntos del manifiesto, a los que respondió Antonio Espina desde *El Sol* con el artículo “Comentarios a un texto. Nada turbio, todo diáfano”»⁸⁶.

Por su parte, *Azorín*, cuya posición discrepante respecto a la Dictadura había ido en aumento desde finales de 1928⁸⁷, celebró públicamente la iniciativa «y expresó su optimismo al ver renacer por fin en una nueva generación de intelectuales un espíritu “de genérico y resuelto liberalismo”»⁸⁸, un liberalismo que situaba a los jóvenes, «aunque no quieran, en la izquierda», según afirmó en su artículo «Un manifiesto político», que apareció publicado en *La Prensa*, de Buenos Aires, en agosto de 1929⁸⁹. *Azorín* coincidía con los jóvenes al considerar que «la política es

habla de un partido que no sea de izquierdas ni de derechas. Supongo que ambidextro. Y de la necesidad de gobernar alegremente. No dice si con alegría de vinos nacionales. Para ese viaje ya tenemos a Primo, alegre y tal. Además Ortega habla de "momentos en que es un deber ineludible tomar parte en la vida política". Por una vez ha sido sincero. Guillén y Almagro se han negado a adherirse a esa mascarada. El primero de ellos me dijo que pensaba escribirle a V. acerca de esto» (Miguel de Unamuno y José María Quiroga Pla, *Un epistolario y diez Hojas Libres*. Al cuidado de Rafael Martínez Nadal. Madrid, Editorial Casariego (Españoles en la Gran Bretaña, 6), 2001, p. 123). La respuesta de Unamuno, fechada en Hendaya el 23 de abril de 1929, rectifica, en parte, la información recibida: «Las cosas del partido "orteguista" parece que no son del todo así. Tengo noticias por Max Aub, que estuvo aquí, y por otros. Lo que me dices del "magnífico momento" riñe con lo que le dijo [Ortega y Gasset] aquí no hace mucho a su hermano. Sin duda ha perdido la esperanza de poder salvar al rey si éste le llama» (*ibidem*, p. 129).

⁸⁶ Gloria Rey, «Introducción», en Antonio Espina, *Ensayos sobre literatura*. Edición al cuidado de Gloria Rey. Valencia, Editorial Pre-Textos (Hispánicas, 178), 1994, pp. 35-36.

⁸⁷ Cfr. Javier Tusell y Genoveva G. Queipo de Llano, «La radicalización de Azorín», en *Los intelectuales y la República*, *ob. cit.*, pp. 47-58.

⁸⁸ Victor Ouimette, *Los intelectuales españoles y el naufragio del liberalismo (1923-1936)*. Volumen I, *ob. cit.*, p. 329.

⁸⁹ *Azorín*, «Un manifiesto político», *La Prensa*, Buenos Aires (19 de agosto de 1929); reproducido en *Azorín, La hora de la pluma. Periodismo de la Dictadura a la República*. Valencia, Editorial Pre-Textos (Hispánicas, 88), 1987, p. 122. En el mismo volumen se

un objeto esencial del pensamiento. Y siendo así, es un deber ineludible, ineluctable, el tomar parte en la política»⁹⁰, tal y como pretendían hacer los firmantes de la circular. Pero éstos, aunque merecían sus «entusiastas aplausos, en el camino que ahora emprenden»⁹¹, se habían olvidado de concretar la línea política que pensaban defender –tal vez lo harían en su próximo manifiesto, intuía *Azorín*–, razón por la cual Ortega no había podido «salir de generalidades y trazos genéricos»⁹² en su respuesta. En un futuro próximo –continuaba el ex diputado y autor de *Parlamentarismo español*–, el filósofo acabaría «por no hurtar el cuerpo a la responsabilidad, y será de hecho y de derecho el jefe del nuevo partido»⁹³. Esa tarea, «honrosa desde luego, ocupará todo su tiempo»⁹⁴ –profetizaba el articulista–, como ocuparía también el de los jóvenes, a los que advertía que estaban en un error al considerar que podrían actuar en política y tener tiempo para realizar otras actividades. «La política», recordaba a estos admiradores de Ortega que se habían quedado un tanto “mohínos y lacios”⁹⁵ con la respuesta de su mentor, «lo absorbe todo»⁹⁶.

Los comentarios y consejos de *Azorín* lo aproximaron a la joven generación, que le ofreció el 26 de junio de 1930 un banquete en el Hotel Nacional de Madrid con motivo del estreno de su obra *Angelita*. El homenaje, injustificado según Juan Ramón Jiménez⁹⁷, contó con el apoyo de numerosos escritores, entre los que se hallaban –además de Salazar Chapelá–

incluye también (pp. 131-135) el artículo «Política Española» (*La Prensa*, Buenos Aires [25 de noviembre de 1929]), donde *Azorín* amplió los comentarios que realizó en su primer escrito.

⁹⁰ *Azorín*, «Un manifiesto político», *art. cit.*, p. 119.

⁹¹ *Ibidem*, p. 124.

⁹² *Ibidem*, p. 120.

⁹³ *Ibidem*, p. 122.

⁹⁴ *Idem*.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 121.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 123.

⁹⁷ *Cfr.* Juan Guerrero Ruiz, *Juan Ramón de viva voz (Texto completo). Volumen I (1913-1931)*. Valencia, Editorial Pre-Textos (Hispánicas, 373), 1998, p. 71.

José Díaz Fernández, Antonio de Obregón y Antonio Espina⁹⁸, responsables de *Nueva España*, revista que merecería pocos meses después los elogios del dramaturgo⁹⁹.

3.1.2.2. Despedida de *Revista de Occidente*

El manifiesto de los porveniristas, calificativo que utilizó en varias ocasiones *Azorín*¹⁰⁰, significó «una importante toma de conciencia por parte de aquel grupo de jóvenes»¹⁰¹, un compromiso social y político que, en algunos casos –como le sucedió a Salazar Chapela, según habremos de ver–, desembocaría en la militancia de partido¹⁰². La negativa de Ortega y Gasset coincidió en el

⁹⁸ Rafael Gómez de Tudanca, «Notas al epistolario», en Rafael Alberti, *Correspondencia a José María de Cossío seguido de Auto de fe y otros hallazgos inéditos*. Edición y estudio por Rafael Gómez de Tudanca y Eladio Mateos Miera. Valencia, Editorial Pre-Textos (Hispanicas, 374), 1998, p. 98. La información del acto fue recogida en una breve nota que puede leerse en *La Gaceta Literaria* («Banquete a Azorín», 85 (1 de julio de 1930), p. 5). Según José Ruiz-Castillo Basala, el banquete lo «presidió, por iniciativa de Ramón, la bella monovea Adela Tortosa, "esencia azucénica de la obra de Azorín", como dijo Gómez de la Serna al brindarle asimismo este acto» (*El apasionante mundo del libro. Memorias de un editor*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1979, 4ª ed. p. 213). A esta joven, y a Gómez de la Serna, se refirió Arconada, después de comentar otros rumores sobre los avatares sentimentales del creador de las greguerías, en la carta que le remitió a Guillermo el 10 de julio de 1930: «Dicen que *Azorín* quiere casarle con una muchacha de Monóvar, con esa Angelita, que representa sus obras. Todo esto es extraño porque antes nunca se había oído hablar de ello. El enamoramiento tardío de Ramón es un buen manjar en las tertulias» (ms. 22827-76 (4), BN).

⁹⁹ Cfr. *Azorín*, «El mapa literario de España», *La Prensa*, Buenos Aires (5 de octubre de 1930); citado por Javier Tusell y Genoveva G. Queipo de Llano, *Los intelectuales y la República*, ob. cit., p. 50 y n. 40.

¹⁰⁰ «Estos jóvenes, tan partidarios de lo porvenir que se llaman a sí mismos porveniristas», afirmó en «Política española» (art. cit., p. 132).

¹⁰¹ Ian Gibson, *Federico García Lorca. I. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)*, ob. cit., p. 603.

¹⁰² Mas Ferrer distingue en la trayectoria ideológica de Antonio Espina –junto a Díaz Fernández, uno de los miembros más politizados del grupo– «dos etapas, claramente delimitadas y disímiles entre sí [...]. En un primer momento o etapa el madrileño cree en la función directriz de las minorías egregias y la función directora de éstas sobre las masas; Antonio Espina sigue las ideas de Ortega en *España invertebrada* (1920) y su concepción verticalista –de arriba abajo– de la cultura [...]. En una segunda etapa, que podemos ubicar en torno a 1929, nuestro autor se alejará de este planteamiento y su concepto cultural –más que concepto, praxis cultural– se centrará en acercar el arte al pueblo, incorporar el pueblo a la literatura, hacer un arte para el pueblo» (*Antonio Espina: del modernismo a la vanguardia*. Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert-Diputación

tiempo con la despedida del joven crítico de *Revista de Occidente*, donde publicó su última nota en junio de 1929, un comentario sobre *Luna de copas*, de Antonio Espina¹⁰³. La novela, editada en la colección «Nova Novorum», era, a su entender, «una restitución o una vuelta completa a la naturaleza esencial del género» (p. 384), un intento que el autor ya había ensayado en *Pájaro pinto*, aunque en ese libro «se detenía atraído por ciertos cuadros que derivaban en poemas, por ciertos temas intelectuales que desembocaban en raciocinios, silogismos; por situaciones propicias al imaginar puro, esquelético, en la novela incrustadas sin motivo ni oportunidad». Antonio Espina había creado, por fin, «la primera, auténtica, novela moderna» (p. 388), después de que el género hubiera

ocupado y preocupado —teóricamente— a los escritores, sin que nadie se soltase sin teorías, novelista nato, a escribir una verdadera novela. El joven escritor estaba convicto de lo que no había que hacer y era sólo fiel a sus repugnancias. Pero el problema se le ofrecía ingente cuando intentaba escribir una nueva novela, rompiendo en temas y procedimientos con la novela tradicional. Gustaba de Vsevolov Ivanov (por ejemplo), como escritor o poeta, pero no podía satisfacerle aquél como novelista. O gustaba de Deltheil y gozaba con el desembarazo lírico de este escritor en la biografía. Pero nada de ello le orientaba, por otro lado, para tomar el camino seguro, cierto, de la novela. Contentarse con el lirismo de la prosa o la prosa misma, mero vehículo, era penoso para quien tenía del género, como Espina, un concepto muy claro. El momento ha sido de malestar, sigue siendo de malestar, lleva en sí mismo perspectivas confusas, deseos sin objetivos claros de posesión, repugnancias... Todo ello proviene de

Provincial de Alicante (Ensayo e Investigación), 2001, pp. 36-37). Por lo que se refiere a otro de los firmantes, Ramón J. Sender, no podemos saber si se sintió desilusionado por la respuesta de Ortega y Gasset, como se pregunta también Jesús Vived, su biógrafo, pero «lo cierto es que en ese mismo año tuvo su primer contacto con la Confederación Nacional del Trabajo (CNT)» (Jesús Vived Mairal, *Ramón J. Sender. Biografía*. Madrid, Páginas de Espuma (Voces/Clásicas, 14), 2002, p. 187).

¹⁰³ E. Salazar y Chapela, «Antonio Espina: *Luna de Copas* (novela)», *Revista de Occidente*, Madrid, LXXII (junio de 1929), pp. 383-388. Ya en el exilio, Salazar Chapela volvió a entrar en contacto con los editores de la publicación, según informó a Guillermo de Torre en carta fechada en Londres el 10 de enero de 1963: «Me escribió el hijo de Ortega sobre la salida de la *R. de O.* pidiendo algo pero aún no he podido cumplir» (ms. 22830-14 (82), BN). Finalmente, el escritor envió un relato («La radio portátil», *Revista de Occidente*, Madrid, 2ª época, 10 (enero de 1964), pp. 71-92), que vio la luz casi un año después de la reaparición de la revista, cuya nueva época se inició en abril de 1963, año «en que se levanta la prohibición gubernativa que sobre ella pesaba» (José Ruiz-Castillo Basala, *El apasionante mundo del libro. Memorias de un editor*, ob. cit., p. 244).

querer unir la más natural postura con la postura más artísticamente artificiosa. O dicho de otro modo: del deseo de enlazar la atención hacia la humanidad próxima —este hombre sensacional o anodino, por ejemplo— con el puro juego abstracto, imaginístico, de un arte aislado en sí, rotas las amarras de las posturas, las miradas o las atenciones elementales (pp. 384-385)¹⁰⁴.

Espina mostró con *Luna de copas* que era posible «unir en un solo género (la novela) esas dos posturas artísticas, cuyo divorcio se acentuó en estos últimos tiempos hasta suponerlas irreconciliables». La obra poseía cuatro valores indiscutibles: su asunto, la originalidad de los personajes, el estilo y «esos imponderables vitales, patéticos, incluso en toda genuina obra de arte», no en vano Espina era, a los ojos de Salazar Chapela, un creador excepcional. Para el crítico resultaba «raro», aunque muy alentador, «encontrar entre los jóvenes un escritor que como Espina continúe en un tono rigurosamente actual, fino y vibrante, los valores espirituales que parecían reservados a cierto modo ya tradicional, arcaico, de expresión»¹⁰⁵.

Dos meses antes de que su firma desapareciera de la prestigiosa publicación creada por Ortega y Gasset, Salazar Chapela publicó una reseña de *Mi madre*, de Cheng Tcheng¹⁰⁶, una biografía prologada por Paul Valéry

¹⁰⁴ Salazar Chapela realiza así «el balance más exacto del "debe" y "haber" de esta generación literaria respecto al género novela en un artículo fundamental que supone la liquidación de todo un período y que anuncia el "giro estético de 1930"» (Remedios Alonso Iglesias, *Ortega y la Revista de Occidente. Una nueva configuración de la prosa narrativa (1923-1930)*. Santiago de Compostela-Barcelona, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela (Teses en microficha da Universidade de Santiago de Compostela, 654), 1996, p. 585).

¹⁰⁵ No olvidemos que, «si desde el punto de vista formal *Luna de copas* puede considerarse como una de las más representativas novelas de la vanguardia española, también es cierto que Antonio Espina ha envuelto los elementos del relato, incluidos los recursos literarios y las técnicas de composición, con un halo de ironía que dota a la narración de una ambigüedad interpretativa que la sitúa, en ocasiones, próxima al terreno de la parodia de unas formas novelísticas cuya disolución, como la del mundo en que surgieron, parecía comenzar a percibirse» (Gloria Rey, «Introducción», en Antonio Espina, *Pájaro Pinto. Luna de copas, ob. cit.*, p. 117).

¹⁰⁶ Esteban Salazar y Chapela, «Cheng Tcheng: *Mi madre*», *Revista de Occidente*, Madrid, LXX (abril de 1929), pp. 143-144.

que comentó simultáneamente en *La Gaceta Literaria*¹⁰⁷. En ambos casos insistió en destacar el punto de vista oriental que adoptó el autor —«un chino occidentalizado»¹⁰⁸— al explicar, en francés, la vida familiar de su país, donde, como en todo Oriente, no existe el pudor propio «del ambiente occidental, de suyo frío por objetivo y matemático». Allí, «todas las manifestaciones del espíritu parecen perfumadas de intimidad», aseguró el crítico, quien subrayó también el sentido religioso del libro, soslayando así el contenido político que tanto valor debía de tener para la Editorial Cénit, donde había visto la luz. En opinión de Salazar Chapela, Tcheng había aprovechado la oportunidad que le ofrecía la descripción de una casa china «para abrir las ventanas y mostrarnos algo del exterior», proporcionando así unas visiones «no tanto poéticas como tendenciosamente políticas» que alejan «la obra, pero bien poco, de su primer [*sic*] impresión literaria».

La brevedad de la reseña que publicó en *Revista de Occidente* y el hecho de que publicara comentarios sobre una misma obra en dos revistas diferentes¹⁰⁹ indican que el crítico no disponía del tiempo necesario para realizar sus trabajos habituales. Se lo había comprado, desde hacía algunos meses, el primer *trust* del libro creado en España.

3.2. La Compañía Ibero-Americana de Publicaciones¹¹⁰

¹⁰⁷ E. Salazar y Chapela, «Cheng Tcheng: *Mi madre*», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 55 (1 de abril de 1929), p. 3.

¹⁰⁸ Esteban Salazar y Chapela, «Cheng Tcheng: *Mi madre*», *Revista de Occidente*, Madrid, LXX (abril de 1929), p. 143.

¹⁰⁹ Esta práctica, habitual en otras publicaciones periódicas, no nos consta que fuera común en *Revista de Occidente*, donde se exigía a los colaboradores artículos en exclusiva. Aunque, según se deduce del comentario que José María Quiroga Pla incluyó en la carta que le remitió a Unamuno el 11 de noviembre de 1929, la sección de reseñas estaba sometida a un control menos estricto que el resto de la revista (*cf.* Miguel de Unamuno y José María Quiroga Pla, *Un epistolario y diez Hojas Libres*, *ob. cit.*, p. 147).

¹¹⁰ Pese a que el nombre de la empresa aparece escrito, en ocasiones, sin el guión que separa a ambos adjetivos —«Iberoamericana»—, preferimos la forma que la citada compañía utilizó en sus libros y cartas comerciales —«Ibero-American»—.

Aunque se había constituido como sociedad a finales de 1924¹¹¹, el lanzamiento definitivo de la CIAP, el conocido grupo editor, no se produjo hasta el verano de 1928. A partir de ese momento, la compañía, que contaba con el respaldo financiero de la Banca Bauer¹¹², persiguió un único objetivo: hacerse con el monopolio del mercado del libro español¹¹³. Para ello adquirió algunas empresas editoriales, como ya lo había hecho en sus inicios¹¹⁴; ideó

¹¹¹ «La sociedad se escrituró el 28 de enero de 1925 en el registro mercantil de Madrid» (Miguel Á. López Martell, *La casa Rothschild en España (1812-1941)*. Madrid, Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2005, p. 344).

¹¹² Ignacio Bauer –«el banquero con pretensiones de escritor» (Rafael Cansinos-Assens, *La novela de un literato (Hombres-Ideas-Efemérides-Anécdotas...)*. 3. 1923-1936. Edición preparada por Rafael M. Cansinos. Madrid, Alianza Editorial (Alianza Tres, 281), 1995, p. 138)– había participado en Marruecos en el desarrollo de la Editorial Ibero-Africano-Americana, germen de la CIAP, de la que era fundador, director y propietario Manuel Luis Ortega Pichardo. Ambos emprendieron juntos el nuevo proyecto, al que se sumó después, «cuando adquirió ya un gran volumen, transformándose en una federación de editoriales», Alfredo Bauer, «el más importante de los Bauer residentes en España» (Pedro Sainz Rodríguez, «Mi dirección literaria en la CIAP», *Testimonio y recuerdos*. Barcelona, Editorial Planeta (Espejo de España, 41), 1978, p. 125). Ignacio Bauer, muy conocido por su participación en numerosos actos públicos, fue considerado entonces como «un mirlo blanco» (Josefina Carabias, *Como yo los he visto. Encuentros con Valle-Inclán, Unamuno, Baroja, Marañón, Pastora Imperio, Ramiro de Maeztu y Belmonte*. Madrid, El País-Aguilar, 1999, p. 90), «el caballo blanco de la editorial», al que, según escribió José María Quiroga Pla a Miguel de Unamuno el 17 de abril de 1929, estaban arruinando los directores de la empresa (cfr. Miguel de Unamuno y José María Quiroga Pla, *Un epistolario y diez «Hojas Libres»*, ob. cit., p. 117). De acuerdo con el testimonio de Cansinos-Assens, «la CIAP –dice Arderius– es una timba, en la que le toca perder al banquero» (*La novela de un literato (Hombres-Ideas-Efemérides-Anécdotas...)*. 3. 1923-1936, ob. cit., p. 227).

¹¹³ Llegó a convertirse «en el mayor grupo editorial de España y Latinoamérica que en algunos campos de la edición acaparaba no menos del 90 por 100 del mercado» (Miguel Á. López-Morell, *La casa Rothschild en España*, ob. cit., p. 345).

¹¹⁴ La CIAP absorbió sellos editoriales tan conocidos como Atlántida –destinado a las publicaciones de índole popular–, Renacimiento –donde se dieron a conocer obras de autores contemporáneos españoles– y Mundo Latino –consagrado al ensayo y a las traducciones–; pero no eliminó sus antiguas denominaciones, que aparecieron desde 1928 junto al nombre y la carabela que la empresa utilizó como distintivo. Gracias a los acuerdos que suscribió con Cénit, Ediciones Zeus y Ediciones Hoy, promovidas por conocidos activistas de izquierda, participó en el desarrollo de estas pequeñas editoriales, entonces en auge. También quedaron bajo su control publicaciones periódicas de diverso signo, entre las que podemos citar la revista de humor *Muchas gracias*, la colección *La Novela de Hoy*, la revista infantil *El perro, el ratón y el gato*, *Cosmópolis*, *La Revista de la Raza* y *La Gaceta Literaria*. «Según las malas lenguas», escribió Francisco Ayala en sus memorias, «la primera fase de la operación había consistido en comprar una serie de casas editoriales que malvivían, pagando por el peso muerto de sus existencias lo que no valían; y una vez

nuevas formas de distribución y de venta¹¹⁵, y «desplegó un ambicioso plan en relación con los autores para fijar su compromiso, consistente en contratos en exclusiva y un sueldo mensual según las ventas, lo que adjudicó una eventual imagen de estabilidad para los autores acostumbrados a la fragilidad de sus ingresos»¹¹⁶. De estas ventajosas condiciones se beneficiaron «todos

adquirido ese lastre, hacerle a los escritores contratos espléndidos» (*Recuerdos y olvidos*. Madrid, Alianza Editorial (Alianza Tres, 87), 1982, p. 124).

¹¹⁵ «No cabe duda que su éxito inicial fue la consideración del libro como objeto comercial que tenía que competir en el mercado como cualquier otro producto de consumo. Para ello organizó lo que hasta entonces no se había hecho: una propaganda racional del libro. Así, en telones de cine, teatros, ferrocarriles, periódicos, revistas, radio, en una palabra, por cuantos medios podían emplearse para promocionar un determinado producto» (José Esteban, «Editoriales y libros de la España de los años treinta», *Cuadernos para el Diálogo*, Madrid, número extraordinario XXXII (noviembre de 1972), p. 60). La CIAP contó también con una organización comercial amplia y moderna formada por una red de librerías propias y un considerable número de establecimientos asociados distribuidos por todo el país. La Librería Fe, ubicada desde su fundación en 1840 en la Puerta del Sol, se convirtió en la casa central, aunque en Madrid existían otros dos locales, uno en la calle Príncipe de Vergara y otro en la plaza del Callao (*cfr.* «Librerías de la Compañía Iberoamericana de Publicaciones», *Atlántico*, Madrid, 8 (5 de enero de 1930), pp. 171-173 y *Por los intereses de la cultura. Cómo se ha hecho una gran empresa editorial y cómo pretenden deshacerla*. Madrid, CIAP, [1932], p. 17). Como otras editoriales españolas, la CIAP tuvo delegación en Buenos Aires, desde donde se distribuían libros a toda Argentina y a otros países del continente, como Chile, Paraguay y Uruguay. En todos los casos, la empresa se encargó de la distribución de su producción y de la de otras editoriales que le confiaron la comercialización de sus títulos en exclusiva. Los procedimientos empleados emparentan a la CIAP con la Editorial Calpe, firma que venía desarrollando prácticas semejantes, aunque a menor escala, desde hacía algunos años. Para preparar la expansión de la empresa en América, la CIAP contó con la colaboración de José Venegas, integrante del «grupo promotor y redactor» de *Post-Guerra* (José Manuel López de Abiada, «Semblanza de José Venegas, hombre clave en la promoción y difusión de la cultura durante el quinquenio 1927-32», *Revista de Historia Moderna y Contemporánea*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 8 (noviembre de 1981), p. 29). Venegas se trasladó a Buenos Aires para realizar estudios de mercado y para concertar la compra de algunas librerías (*cfr.* José Venegas, *Andanzas y recuerdos de España*. Montevideo, Feria del Libro, 1943, pp. 161-167). Pedro Sainz Rodríguez ha recordado, por otra parte, que «la CIAP puso en práctica ideas que [...] sólo posteriormente han sido realizadas en el comercio del libro. Desde el primer momento la editorial ofreció una venta de libros a plazos» («Mi dirección literaria en la CIAP», *art. cit.*, p. 136).

¹¹⁶ Jesús A. Martínez Martín, «La edición moderna», en Jesús A. Martínez Martín (dir.), *Historia de la edición en España (1836-1936)*. Madrid, Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2001, p. 198. Conviene no olvidar que «la CIAP [...] contrataba el derecho exclusivo de la firma del autor, adquiriendo todos sus trabajos, desde el libro hasta el artículo periodístico contratados por su Agencia literaria del mismo nombre [...] y el trabajo literario que publicaba en sus revistas y publicaciones de todo tipo» (José Esteban,

los grandes escritores —e incluso [...] los medianos—¹¹⁷, convirtiéndose de este modo la CIAP en «la meca de los literatos, ansiosos por ser admitidos a la nómina y a los banquetes»¹¹⁸, encuentros a los que fueron muy aficionados sus responsables¹¹⁹.

«El libro popular en el siglo XX», en Hipólito Escolar (dir.), *Historia ilustrada del libro español. La edición moderna. Siglos XIX y XX*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez (Biblioteca del Libro, 66), 1996, p. 289.

¹¹⁷ Josefina Carabias, *Como yo los he visto*, ob. cit., p. 90. Un listado exhaustivo, aunque no completo, de los escritores contratados por la CIAP puede verse en *Por los intereses de la cultura. Cómo se ha hecho una gran empresa editorial y cómo pretenden deshacerla*, ob. cit., pp. 6-8.

¹¹⁸ Rafael Cansinos-Assens, *La novela de un literato (Hombres-Ideas-Efemérides-Anécdotas...)*. 3. 1923-1936, ob. cit., 225. En este mismo sentido, el escritor añade: «En las tertulias literarias no se habla de otra cosa. La pregunta con que todos se saludan es ésta: —¿Y usted, tiene un contrato en la CIAP? La respuesta es entusiasta o despectiva, según que el interpelado tiene o no tiene el codiciado contrato. Los excluidos, naturalmente, hacen alarde de independencia, y afirman que ellos desdeñan un contrato que es el precio de la educación y desahogan su despecho en sátiras más o menos ingeniosas y fundadas contra Bauer y sus colaboradores» (*idem*). Valle-Inclán fue uno de los autores que firmó uno de aquellos codiciados convenios, lo que obligó a la editorial a crear una colección popular, «El libro para todos», con la que se pretendió equilibrar el acuerdo económico al que habían llegado con el escritor gallego (*cf.* Pedro Sainz Rodríguez, «Mi dirección literaria en la CIAP», *art. cit.*, pp. 127 y 130). También Eugenio d'Ors firmó un contrato con el grupo editor, por el que se comprometió a publicar toda su obra y a dirigir algunas colecciones. A cambio, debía percibir 1250 pesetas a la entrega de cada título y el veinte por ciento sobre ejemplar vendido, cantidad que se le abonaría semestralmente (*cf.* copias de los contratos fechados el 8 de diciembre de 1928, ANC). Fue precisamente Eugenio D'Ors quien recomendó a la empresa que publicara, poco antes de su muerte, las obras de Gabriel Miró (*cf.* carta a Adelia Morea de Acevedo fechada en Madrid el 29 de mayo de 1930, en Vicente Cacho Viu, *Revisión de Eugenio D'Ors (1902-1930). Seguida de un epistolario inédito*. Barcelona, Quaderns Crema-Publicaciones de la Residencia de Estudiantes (La Nueva Caja Negra, 22), 1997, p. 361).

¹¹⁹ «Los banquetes periódicos de la CIAP han venido a sustituir en España a la organización del PEN Club, que en otros países funciona y ha logrado establecer verdaderos hábitos de camaradería y convivencia entre autores distanciados o que se desconocían» («Advertencia preliminar», en *Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, Catálogo General*. [Madrid, Imp. de Galo Sáez, 1930], p. 12). A estos encuentros mensuales, que presidía Ignacio Bauer, asistían, según Cansinos-Assens, «todos los autores y críticos de la casa» (*La novela de un literato (Hombres-Ideas-Efemérides-Anécdotas...)*. 3. 1923-1936, ob. cit., p. 225). Ramón Gómez de la Serna recordó que la aparición de la CIAP provocó «un desconcertante momento de optimismo». En el restaurante Lhardy, «aquellas cenas que costaban al mecenas diez mil pesetas de entonces, fueron una flor literaria, pero los aviesos literatos querían tirar en la misma puerta los libros que les habían regalado. ¡Lo que me costó llevarles hasta el cesto de los papeles que había en la próxima Puerta del Sol!» (*Automoribundia (1888-1948)*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana (Biografías), 1948, p. 465).

Al frente del proyecto se situaron el periodista Manuel Luis Ortega Pichardo, en calidad de director-gerente¹²⁰, y el catedrático de Bibliología de la Universidad Central de Madrid Pedro Sainz Rodríguez, encargado de la dirección literaria¹²¹. Vinculado a *La Gaceta Literaria* desde sus comienzos, donde conoció y trató a Salazar Chapela, «pronto [...] vio en él un importante elemento para incorporar a las vastas labores editoriales que a la sazón el ilustre profesor regía, y le incorporó como eficaz colaborador a ellas»¹²², coincidiendo con la expansión del negocio¹²³. Es probable que fuera

¹²⁰ De la administración se hizo cargo su hermano, un sacerdote al que Rafael Cansinos-Assens y Salazar Chapela coinciden en describir como un acosador sexual de las jóvenes empleadas de la empresa (cfr. *La novela de un literato (Hombres-Ideas-Efemérides-Anécdotas...)*. 3. 1923-1936, ob. cit., p. 227 y Esteban Salazar Chapela, *En aquella Valencia*. Edición, introducción y notas de Francisca Montiel Rayo. Sevilla, Renacimiento (Biblioteca del Exilio, 4), 2001, 2ª ed., p. 199). En la compañía trabajó también, aunque no como gerente, según se afirma, el padre de Julián Grimau. Éste último –que sería ejecutado por el Gobierno de Franco en 1963– entró en la empresa a los catorce años; después lo hicieron sus dos hermanas mayores, por lo que «los llamaban "el clan de los Grimau"» (Pedro Carvajal, *Julián Grimau. El último muerto de la guerra civil*. Madrid, Editorial Aguilar, 2003, p. 17). Salazar Chapela coincidió con él en las dependencias de la editorial, tal como recordó en el exilio. Al finalizar su comentario del contenido de un programa sobre España que, preparado por J. A. P. Taylor, había emitido la televisión inglesa, escribió: «Con mucha intención el ex profesor Taylor (este señor fue expulsado de Oxford) sólo trajo a la pantalla la fotografía de un republicano: Julián Grimau, a quien por cierto traté bastante cuando era jovencísimo y de quien conservo el recuerdo de un joven inteligente y muy digno. Con su fotografía nos daba a entender el ex profesor Taylor que las disyuntivas del dilema de España son Franco o el comunismo» (Esteban Salazar Chapela, «Don Juan en la televisión inglesa»; artículo reproducido en Apéndice I).

¹²¹ Sainz Rodríguez fue, como Goicoechea y Altamira, miembro del consejo de administración de la CIAP (cfr. Miguel Á. López-Morell, *La casa Rothschild en España*, ob. cit., p. 344).

¹²² «Salazar y Chapela, E.: *Desnudo en Piccadilly*», *ABC*, Madrid (1 de octubre de 1960), p. 79. El anónimo autor de esta reseña fue, sin duda, uno de los antiguos compañeros de redacción de Salazar Chapela, colaborador a la sazón del periódico madrileño. En ellos pensó el escritor cuando se publicó su novela, sobre la que esperaba que ofrecieran alguna noticia en *ABC*. Como ésta se demoraba, Salazar Chapela escribió a Max Aub el siguiente comentario sobre la España franquista: «Aquello está durísimo para nosotros, creo peor que nunca. Yo lo estoy tocando ahora con mi novela. Melchor Fernández Almagro y Miguel Pérez Ferrero, amigos de toda la vida, a quienes parece gustó mucho el libro, me prometieron cariñosamente hace ya más de dos meses hacer algo en *ABC*, pero por lo visto no es posible, a pesar de que el director –Luis Calvo– es amigo también de largos años» (carta fechada en Londres el 30 de noviembre de 1959, ABMA). La reseña se publicó finalmente, como hemos podido ver. En sus primeras líneas, observamos de qué modo se enmascara su condición de exiliado: «Esteban Salazar y

contratado para trabajar como corrector de estilo, tal y como relata en *En aquella Valencia*¹²⁴, pero su cometido se fue ampliando al mismo tiempo que crecían el negocio y las necesidades de la empresa¹²⁵. «Conversando con Valle-Inclán, con Eugenio d'Ors, con todos los autores de la "casa"»¹²⁶, se mostró, al decir de Ataúlfo G. Asenjo,

diplomático para con las múltiples e infinitas variedades. Incansable en atenciones para con las múltiples e infinitas personalidades. Se le llama «elaborador de éxitos», «Ganimedes en el reparto equitativo del anuncio», etc., etc. Pero su virtud está más allá: La Comprensión. Parece olvidarse de sí mismo.

Chapela reside en Londres habitualmente desde hace no pocos años. Allí se ha afincado y desde allí sirve sus colaboraciones a una nutrida cadena de diarios y revistas de habla hispana. Perteneció al grupo de la *Revista de Occidente*, donde sus notas críticas, sobre todo, eran muy apreciadas. También escribió con asiduidad, por ese tiempo, en el diario madrileño *El Sol* («Salazar y Chapela, E.: *Desnudo en Piccadilly*», art. cit.).

¹²³ También fue contratada entonces para realizar un trabajo no cualificado la joven narradora Luisa Carnés, quien, a partir de 1930, pasó a ocupar un puesto de mecanógrafa en la empresa (cfr. Antonio Plaza Plaza, «Introducción», en Luisa Carnés, *El eslabón perdido*. Edición de Antonio Plaza Plaza. Sevilla, Renacimiento (Biblioteca del Exilio, 9), 2002, p. 20).

¹²⁴ Sebastián Escobedo, protagonista de la novela y *alter ego* del autor, explica así el trabajo que desarrolló durante tres años en la «Editorial Carabela», nombre con el que Salazar Chapela alude en la ficción a la Compañía Ibero-Americana de Publicaciones: «Yo estaba en aquella editora para revisar las obras traducidas –novelas sobre todo– y me llamaban por ello con prosopopeya "corrector de estilo". Las versiones más frecuentes allí eran de francés, inglés, alemán e italiano, pero yo no tenía que cotejar nada con los originales, ni tampoco habría podido hacerlo con todos, pues mi poliglotismo nunca se extendió a tanto, sino simplemente corregir en el texto hispano sus faltas de sindéresis y sintaxis y no pocas veces faltas de ortografía» (E. Salazar Chapela, *En aquella Valencia*, ob. cit., pp. 170-171).

¹²⁵ Todas las iniciativas emprendidas por la sociedad fueron ampliamente difundidas a través de sus propias publicaciones. Así sucedió, por ejemplo, con la inauguración de los nuevos locales de la empresa, situados en la calle Príncipe de Vergara, 42-44, acto al que asistieron «escritores, artistas, representantes de la Prensa, embajadores y ministros de países extranjeros, directores de Bancos, etc.», y en el que también estuvo presente Salazar Chapela (cfr. «Compañía Iberoamericana de Publicaciones. La gran central de la cultura española», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 62 (15 de julio de 1929), p. 2).

¹²⁶ Juan Rejano, «Cudernillo de señales. 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*. Edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler. Sevilla, Renacimiento (Biblioteca del Exilio, 1), 2000, p. 232. Salazar Chapela recordó, ya en el exilio, que «durante dos años» trató «a Eugenio d'Ors casi a diario» en las dependencias de la editorial (Esteban Salazar Chapela, «Eugenio d'Ors»; artículo reproducido en Apéndice I).

Se olvida. Jamás se mezcla –ni mezcla su personalidad efectiva– en esta labor diplomática, flexible, abrumadora, generosa, comercial¹²⁷.

Fue Salazar Chapela quien le ofreció las ventajosas condiciones económicas de la CIAP a su amigo Francisco Ayala. Gracias a él, como el escritor ha recordado¹²⁸, vio la luz en Mundo Latino *Indagación del cinema* (1929)¹²⁹, «el primer libro español agudo y el único libro español, hasta ahora, de interpretación estética del séptimo arte», según afirmó el crítico en una reseña publicada en *El Sol*¹³⁰. En numerosas ocasiones Salazar Chapela se ocupó, como resulta evidente en este caso, de todo el proceso de producción, difusión y recepción del libro; esto es, desde la selección del autor y de la obra, hasta el comentario de la misma, además de la supervisión de la edición y del lanzamiento del volumen¹³¹. No debe extrañarnos, por ello, que el catálogo que publicó la compañía en 1930 incluyera, además del listado de libros y precios, de fotografías de los autores y de reproducciones de las portadas de las obras –elementos que no eran habituales en este tipo de publicaciones¹³²–, fragmentos de los comentarios sobre algunos libros que habían sido publicados previamente en la prensa española por reconocidos

¹²⁷ Ataúlfo G. Asenjo, «Entreviú. E. Salazar y Chapela, novelista», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 109 (1 de julio de 1931), p. 3.

¹²⁸ El testimonio de Ayala se remonta a la noche en que Salazar Chapela le preguntó en el café donde se reunían si le gustaría compilar en un pequeño tomo sus escritos sobre cine. Días después lo llevó ante el gerente de la CIAP, quien le dio a firmar un contrato que dejó estupefacto al autor: una tirada de alrededor de 5.000 ejemplares y un adelanto del 15 por ciento sobre el precio de venta de la edición entera (cfr. Francisco Ayala, *Recuerdos y olvidos*, ob. cit., pp. 122, 124 y 125). Muchos años después, el autor dio a la luz un nuevo volumen sobre el tema (*El escritor y el cine*. Madrid, Ediciones del Centro, 1975).

¹²⁹ El autor ofreció un adelanto del contenido del libro en su artículo «Indagación del Cinema», *Revista de Occidente*, Madrid, LXX (abril de 1929), pp. 31-42.

¹³⁰ E. S. y Ch., «Ayala, Francisco, *Cazador en el alba*», *El Sol*, Madrid (14 de marzo de 1931), p. 2.

¹³¹ Para que ninguna empresa interviniera en la elaboración del producto final –el libro–, la CIAP «creó entidades filiales, como la Compañía General de Artes Gráficas, el fotograbado CIAP y una fábrica de tintas para sus propias necesidades» (José Esteban, «Editoriales y libros de la España de los años treinta», art. cit., p. 60).

escritores y críticos, entre los que se encuentran Eduardo Gómez de Baquero, Gabriel Alomar, Ramón Gómez de la Serna, Antonio Espina, Benjamín Jarnés o Salazar Chapela¹³³. Porque, según el testimonio de Cansinos Assens, la CIAP «no sólo acapara la producción literaria, sino también la crítica. Contrata con los periódicos planas semanales dedicadas al Libro y en las que escritores a sueldo pasan revista a las publicaciones de actualidad, que son naturalmente las que ella edita, y les dedican artículos de elogio ditirámico». Si la empresa contaba con un «crítico máximo», *Andrenio*¹³⁴, y con otros jóvenes colaboradores, como Juan Chabás, con quien Cansinos-Assens compartía página de libros en *La Libertad*¹³⁵, era de esperar que

¹³² Cfr. Raquel Sánchez García, «Diversas formas para nuevos públicos», en Jesús A. Martínez Martín (dir.), *Historia de la edición en España (1836-1936)*, ob. cit., pp. 244-246.

¹³³ A este último se deben juicios sobre libros de Luis Araquistáin, Rufino Blanco-Fombona, Juan López Núñez o Victoriano García Martí, entre otros (cfr. Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, *Catálogo General*, ob. cit., pp. 106, 149, 175 y 231).

¹³⁴ Rafael Cansinos-Assens, *La novela de un literato (Hombres-Ideas-Efemérides-Anécdotas...)*. 3. 1923-1936, ob. cit., p. 225. En este mismo volumen el autor desvela las razones por las que sus opiniones sobre la CIAP no pueden considerarse totalmente imparciales. Años atrás había pretendido desenmascarar a Ignacio Bauer, quien había plagiado buena parte de su libro *Mis primeros artículos*, volumen que había enviado personalmente a Cansinos-Assens (cfr. *ibidem*, p. 138). Lo que sí es cierto es que Gómez de Baquero «mantenía excelentes relaciones con la CIAP, y con su director de publicaciones, D. Pedro Sainz Rodríguez» (José Manuel Pérez Carrera, *Andrenio. Gómez de Baquero y la crítica literaria de su época*. Madrid, Turner Libros-Ayuntamiento de Madrid, 1991, p. 47). Formaba parte del jurado del premio «El mejor libro del mes», que otorgaba el grupo editorial. Pero la iniciativa que resultó verdaderamente relevante tanto para la empresa como para el escritor fue la publicación de sus obras completas, cuyo primer tomo fue presentado al público en el banquete en el que se festejó la inauguración de los nuevos locales de la compañía (cfr. «Compañía Iberoamericana de Publicaciones. La gran central de la cultura española», art. cit.).

¹³⁵ «La CIAP ha contratado su plana del Libro con *La Libertad*, encargando de su confección a uno de sus críticos, el joven Chabás, un universitario, del nuevo tipo de literato ya anunciado por Guillermo de Torre, bien vestido, sin melenas y con su carterita escolar bajo el brazo. Pero debo agradecerle a Joaquín Aznar una muestra de deferencia muy estimable. La contratación de la plana —me ha dicho— es asunto administrativo. Pero usted dentro de ella conservará toda su autonomía. Su artículo de crítica será el fondo de la sección [...]. Y así hemos quedado. El joven Chabás, que personalmente está muy atento conmigo, cuando nos encontramos en el periódico, cumple sus deberes de crítica burocrática, quemando incienso por cuenta de la CIAP en honor de los autores de la casa y yo hablo de los míos, que naturalmente son otros. Y todos en paz...» (Rafael Cansinos-Assens, *La novela de un literato (Hombres-Ideas-Efemérides-Anécdotas...)*. 3. 1923-1936, ob. cit., p. 226).

Salazar Chapela hiciera lo propio en las cabeceras para las que escribía. La estabilidad económica que le proporcionó la CIAP exigía, como era de esperar, estas contrapartidas¹³⁶.

3.2.1. *La Gaceta Literaria*, segunda época

Un año después de que la CIAP iniciara su ambicioso proceso de expansión, la revista creada por Giménez Caballero pasó a ser propiedad de esta «estrambótica» empresa¹³⁷. El acuerdo alcanzado entre su fundador y la poderosa compañía satisfizo las expectativas que albergaban, desde hacía tiempo, ambas partes. Giménez Caballero resolvía así un problema personal al que se refirió reiteradamente en la correspondencia que mantuvo con Guillermo de Torre¹³⁸. Cumplido el primer año de vida de la revista, la mayor preocupación de su director era conseguir que *La Gaceta Literaria*

¹³⁶ Los condicionamientos a los que quedó sometida su trayectoria profesional tras la firma del contrato con la empresa editora los revisaremos en las páginas que siguen. En el ámbito personal, su nueva situación laboral le reportó cierta «tranquilidad y un modesto bienestar» (Francisco Ayala, *Recuerdos y olvidos*, *ob. cit.*, p. 123), al contar con «un sueldo del que tanto necesitaba» (*ibidem*, p. 125) Por ello, «después de haber pasado tanta miseria, habitaba ahora con cierta holgura en una casa de huéspedes donde solían alojarse otros malagueños» (*ibidem*, p. 123), y hasta se permitió quedarse como único inquilino en casa de una viuda, a la que pagó el doble de lo que le pedía para que despidiera al huésped que tenía (*cf.* Enriqueta Antolín, *Ayala sin olvidos*. Madrid, Espasa Calpe (Memoria de la vida, 1), 1993, pp. 106-107).

¹³⁷ Así la calificó Guillermo de Torre en la carta que le remitió a Salazar Chapela el 29 de julio de 1946 (*art. cit.*). La alusión a la CIAP aparece cuando De Torre intenta que su interlocutor —que «debiera saber lo que es una editorial» después de haber trabajado en la citada empresa durante varios años— comprenda las dificultades que debe vencer la bonaerense Editorial Losada, donde se encuentra el original de su novela *Perico en Londres*, antes de que el libro pueda ver la luz.

¹³⁸ César M. Arconada le habló del traspaso en la carta que le remitió desde Madrid el 22 de mayo de 1929; «*La Gaceta va a pasar en parte a la Compañía Ibero Americana de Publicaciones y se hará semanal. Ernesto está estos días trabajando en los trámites previos y supongo que se firmará en breve. Lo que resulte de este cambio, yo no lo sé. Él está muy esperanzado. De todos modos es una solución, pues —en secreto— La Gaceta había llegado a un momento difícil, agudizado por las actitudes políticas y por las enemistades de Ernesto. Ante el peligro de que La Gaceta acabase, a todos nos parece bien una transformación [sic]*» (*art. cit.*).

resultara rentable económicamente¹³⁹. Para lograrlo, barajó durante meses la posibilidad de introducir algunos cambios, con los que pretendía aumentar la venta de ejemplares. Desechada la idea de editar la revista semanalmente, decidió impulsar la publicación de páginas fijas con las que podría obtener algunas subvenciones. Así sucedió con la dedicada a América, que dirigía, según se hizo constar en la misma, Guillermo de Torre¹⁴⁰. Pero en lo que Giménez Caballero confiaba realmente era en la repercusión que podría tener para el futuro de *La Gaceta Literaria*, y, sobre todo, para sí mismo, la fundación del Cineclub y de La Galería, un local situado en la calle Miguel Moya, esquina Gran Vía, que pensaba convertir en «un centro de radiación nueva en todos los órdenes (libros, espectáculos, muebles, casas, etc)»¹⁴¹. La puesta en marcha de ambas iniciativas logró animarle¹⁴², pero el entusiasmo duró muy poco, como podemos comprobar en la carta que remitió a

¹³⁹ Durante 1928, Giménez Caballero alude de forma constante a este asunto, como ha sido mencionado en el capítulo 2. El 26 de agosto de 1928, el director de *La Gaceta Literaria* escribe a su interlocutor: «Aquí cada día gano menos. Las doscientas pesetas de *La Gaceta*, casi exclusivamente. Éste es el premio a todos los desvelos atroces de uno. En fin, apretar la mandíbula y el puño» (ms. 22823-72 (50)).

¹⁴⁰ El 19 de octubre de 1928, Giménez Caballero le comentó a Guillermo de Torre algunas de las ideas que se le habían ocurrido para mejorar la situación económica de la revista. Entre otras iniciativas, había pensado realizar «una plana constante de América, una plana que podría llamarse "La Gaceta Americana" que con "La Gaceta Portuguesa" (otra plana) espero que sea costeada por Relaciones Culturales. No sé si lo conseguiré», le confesó (ms. 22823-72 (56), BN). El 22 de enero de 1929, el director de *La Gaceta Literaria* le comunicaba a su interlocutor: «Ya te borré de la cabecera como querías y has ido de director de América» (ms. 22823-72 (57), BN), pero tampoco De Torre se sintió satisfecho de su nueva participación en la revista, según se desprende de la carta que le envió a Giménez Caballero el 16 de abril de 1929. Tras comentar la página catalana, escribió: «esa página sí, está hecha con cierta coherencia y sistema, pero la americana está saliendo bastante floja. En parte, por mis escasas contribuciones y sobre todo porque Jarnés, por lo visto, no tiene tiempo o deseo de ocuparse de ella. Conviene corregirla y sistematizarla. Hacer prevalecer siempre lo argentino, lo mexicano y lo cubano, porque es, aparte de otros intereses, sencillamente más importante» (ms. 22823-72 (60), BN).

¹⁴¹ Carta de Ernesto Giménez Caballero a Guillermo de Torre fechada en Madrid el 2 de septiembre de 1928 (ms. 22823-72 (52), BN). Los socios capitalistas de La Galería fueron Sangróniz –como lo había sido ya de *La Gaceta Literaria*–, Ignacio Olagué y Manuel Conde (cfr. Román Gubern, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona, Editorial Anagrama (Colección Argumentos, 231), p. 203).

Guillermo de Torre el 23 de marzo de 1929. En ella se queja una vez más de los problemas que tiene para colaborar en otras publicaciones. Se siente víctima de una campaña de hostilidad hacia él: «Que *La Gaceta* haya consolidado su prestigio y sus novedades no lo perdona esta gentecilla de Madrid»¹⁴³. Por ello, cuando aparece «en el horizonte editorial la CIAP», empresa que «si no tiene otros valores, trae en fresco los económicos», Giménez Caballero no duda en asociarse con ellos¹⁴⁴. «Se comprometen a ser nuestro Larousse auténtico», le confesó a De Torre, «y a hacernos *La Gaceta* semanal y en rotativa. La Cámara del Libro se nos abre, y todos los escritores colaborarán»¹⁴⁵.

La revista no dejó de ser quincenal, pero sí perdió, como su director advirtió, su vinculación con la vanguardia —si es que la había tenido realmente alguna vez—, para convertirse en una publicación subsidiaria de los intereses de la CIAP, tal y como reconoció Giménez Caballero años después:

Hacia fines del 29, en las cercanías del golpe Berenguer, tuve que traspasar económicamente *La Gaceta* —aunque dirigida por mí— a la Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, que devolvió las seis mil pesetas a los generosos donantes de la fundación. Y redujo el gran formato primitivo [...] a la mitad. Desde entonces sirvió de órgano a una sola Casa editorial¹⁴⁶.

Ése era el propósito que persiguió la empresa al hacerse con la propiedad de la revista, operación que Pedro Sáinz Rodríguez, codirector de la misma desde que se hizo efectiva la compra, explicó así:

Con objeto de contar con un órgano informativo que siguiera cuidadosamente el movimiento literario universal moderno, incorporó la CIAP a sus cuadros el

¹⁴² Cfr. cartas de Ernesto Giménez Caballero a Guillermo de Torre fechadas el 19 de octubre de 1928 (*art. cit.*) y el 12 de febrero de 1929 (ms. 22823-72 (58), BN).

¹⁴³ Carta de Ernesto Giménez Caballero a Guillermo de Torre fechada el 23 de marzo de 1929 (ms. 22823-72 (59), BN).

¹⁴⁴ Carta de Ernesto Giménez Caballero a Guillermo de Torre fechada en Madrid el 23 de junio de 1929 (ms. 22823-72 (61), BN).

¹⁴⁵ *Idem*.

¹⁴⁶ Ernesto Giménez Caballero, «Fundación y destino de *La Gaceta Literaria*», *La Estafeta Literaria*, Madrid, 1 (febrero de 1944), p. 3.

semanario [sic] *La Gaceta Literaria*, periódico fundado y dirigido por Giménez Caballero, que hoy ocupa ya un lugar en la historia de la literatura y de la cultura española. Las dificultades económicas con que luchaba esta publicación motivaron que yo le ofreciese la ayuda de la editorial, sin mermar su libertad literaria y de criterio y asegurando su periodicidad y permanencia¹⁴⁷.

El grupo editorial consideró en su día que lo más conveniente para el futuro de la publicación era afirmar públicamente su carácter autónomo¹⁴⁸, pero sus colaboradores no estaban tan seguros de ello. Juan Chabás –codirector, con Tomás Garcés, de «La Gaceta Catalana»– reflexionó sobre esta cuestión ante el inicio de este «segundo período, difícil, de su vida». En su opinión, el cambio de titularidad reportaba

ventajas e inconvenientes [...] para la vida juvenil de *La Gaceta Literaria* [...]. La CIAP debe tener en cuenta que tanto mejores serán para ella los servicios que el quincenario de las letras españolas le preste cuanto mayor sea su independencia. En cuanto se altere la tradición del periódico éste corre el riesgo de convertirse en un boletín de anuncio librero. De este peligro solo defiende el rigor de la calidad: no escoja la potente editorial los colaboradores de la revista ni fuera de los que supieron crearla y darla vida ni entre todos sus autores. Elija entre éstos a los mejores, que bien puede hacerlo. Y, principalmente, no envejezca a la *Gaceta*. Toda su virtud –virtud total, mérito y fuerza– de esta revista está, precisamente, en su juventud; es decir: en su audacia, en su entusiasmo, en su libertad. Grandes valores de conquista. Si la CIAP sabe aprovecharlos puede hacer aun más próspera la vida de *La Gaceta Literaria* y puede contar con un buen órgano internacional para la difusión de sus ediciones¹⁴⁹.

¹⁴⁷ Pedro Sainz Rodríguez, «Mi dirección literaria en la CIAP», *art. cit.*, p. 126.

¹⁴⁸ «Hoy, *La Gaceta Literaria* entra en una nueva fase. La Compañía Iberoamericana de Publicaciones la cobija bajo su pabellón, cediéndole su independencia literaria de siempre. La Compañía Iberoamericana de Publicaciones, convencida de que la obra de *La Gaceta Literaria* merece una difusión más dilatada, la [sic] ofrece su colaboración económica y amplificadora, segura de que su Comité de Redacción sabrá conducir la cultura hispánica muy lejos. Adonde –desde su inicial [sic]– se propuso» (Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, *Catálogo general, ob. cit.*, p. 43).

¹⁴⁹ Juan Chabás, «Arte y letras. Alerta», *Diario de Barcelona*, Barcelona (miércoles, 2 de octubre de 1929), p. 10. El escritor expresó sus temores después de señalar los aciertos que había tenido su director al frente de la revista y de alabar la trayectoria de la publicación. «Una buena historia literaria de nuestro tiempo tendrá que registrar en su día la influencia de *La Gaceta Literaria*», auguró. «Y hasta podrá tal vez referirse a un grupo de escritores jóvenes que empezaron su formación en el combate literario que han librado desde las trincheras cavadas por *La Gaceta* en la vanguardia de nuestra literatura: César M. Arconada, Salazar Chapela, Francisco Ayala, Pérez Ferrero. Escritores todavía muy

Guillermo de Torre notó muy pronto los cambios que se habían operado en sus páginas, a propósito de los cuales escribió a Benjamín Jarnés: «Ya veo esa nueva fase de *La Gaceta* y me entusiasma poco. Pero es preferible a su desaparición»¹⁵⁰. Nada podía decir al respecto Salazar Chapela, uno de los pocos colaboradores de la revista que se hallaba vinculado laboralmente a la compañía. A Giménez Caballero, la operación financiera lo liberó de buena parte del trabajo al que se había dedicado desde su fundación, tal y como él mismo había previsto en el momento de su venta¹⁵¹. Fue entonces cuando abrigó la esperanza, alimentada probablemente por los directivos de la CIAP, de emprender un nuevo proyecto con el que obtener el reconocimiento público que tanto parecía necesitar, pero éste no llegó a materializarse. «Ya estoy en planes de una revista mensual, de documentación gráfica [...] que sea el órgano del Cineclub-Galería y las nuevas cosas que planeo», le comunicó a Guillermo de Torre el mismo día en el que le notificó el traspaso de *La Gaceta Literaria*¹⁵². Tampoco consiguió que el proyecto de La Galería marchara tal y como él había proyectado¹⁵³, tal vez porque invirtió todos sus esfuerzos en desarrollar actividades relacionadas con el séptimo arte. «Estoy metido de lleno en el cine [...]. El libro me va pareciendo cada vez más

jóvenes pero que ya equilibran en proporción directa las promesas de sus agraces frutos y su porvenir de madurez» (*idem*). Chabás mantuvo en el rotativo barcelonés una sección propia, titulada «Arte y Letras», que vio la luz entre enero de 1929 y octubre de 1930, según ha comprobado Manuel Aznar Soler, quien ha realizado una primera aproximación a este corpus en «Juan Chabás y las vanguardias teatrales: sus colaboraciones en *Diario de Barcelona* (1929-1930)» (*Ínsula*, Madrid, 657 (septiembre de 2001), pp. 18-21).

¹⁵⁰ Carta fechada en Buenos Aires el 25 de noviembre de 1929 (Benjamín Jarnés, *Epistolario, 1919-1939 y Cuadernos Íntimos, ob. cit.*, p. 101).

¹⁵¹ Dedicado a otros proyectos, Giménez Caballero desatendió la edición de *La Gaceta Literaria* durante unos meses. «*La Gaceta* está ahora bien. La vuelvo a cuidar», le confesó a Guillermo de Torre en la carta que le remitió el 3 de febrero de 1930 (ms. 22823-72 (63), BN).

¹⁵² Carta de Ernesto Giménez Caballero fechada en Madrid el 23 de junio de 1929 (*art. cit.*).

coche de caballos. Un instrumento pesado y romántico. No se puede renunciar a escribir libros. Pero el ideal sería hacer libros impublicables en papel pluma, para unos cuantos, para uno mismo casi. El libro es un objeto impopular en nuestro país y con profundo sentido», le confesó a Guillermo de Torre el 28 de agosto de 1929¹⁵⁴.

3.2.1.1. El Cineclub Español y el debate sobre el cine sonoro

Tres meses después de que *La Gaceta Literaria* anunciara la creación del Cineclub Español, la revista informaba del inminente inicio de sus actividades en una página en la que, además de la sesión inaugural, prevista para el domingo 23 de diciembre de 1928¹⁵⁵, se ofrecían noticias de gran interés para el público. Las sesiones, de carácter mensual, incluirían, como era habitual fuera de nuestras fronteras, la proyección de tres películas y la programación de una conferencia¹⁵⁶. Los responsables del Cineclub recordaban asimismo a los lectores que éste había nacido como una sección de la revista, por lo que existía la posibilidad de realizar suscripciones

¹⁵³ «Torno a reprimir [*sic*] mi gran proyecto de La Galería», le escribía a Guillermo de Torre en el tren que lo traía de París a Madrid el 11 de diciembre de 1920. «Mis socios no la entendieron y la torpedearon con el ARTE Español popular» (ms. 22823-72 (66), BN).

¹⁵⁴ Ms. 22823-72 (62), BN. Sobre «las múltiples y granadas relaciones mantenidas entre el escritor y el Cinema» puede verse el artículo de Rafael Utrera «Cuatro secuencias sobre el cineasta Ernesto Giménez Caballero» (en *E. Giménez Caballero. Una cultura hacista: Revolución y Tradición en la Regeneración de España*, *Anthropos. Revista de Documentación Científica de la Cultura*, Barcelona, 84 (mayo de 1988), pp. 46-50).

¹⁵⁵ La sesión se celebró en el Cine Callao, a las once y media de la mañana. Tras una presentación de Ernesto Giménez Caballero, se proyectó el film documental *María, la hija de la granja*, una adaptación del *Tartufo*, de Molière, y «el film de técnica surrealista de Man Ray y Robert Desnos» *L'Etoile de mer* («Cineclub (Boletín de cinema)», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 48 (15 de diciembre de 1928), p. 7).

¹⁵⁶ La estructura de este tipo de sesiones, compuesta por «una película de estreno, otra de vanguardia y una revisión retrospectiva, para valorar críticamente con ella la evolución histórica y estética del cine», se formalizó en las salas de París, donde algunos centros cinéfilos, entre los que se encontraba el Studio des Ursulines, creado en enero de 1926 –del que tomó la idea Giménez Caballero–, resultaron determinantes para la consolidación del movimiento cineclubista, iniciado en Francia al término de la Primera Guerra Mundial (cfr. Román Gubern, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, *ob. cit.*, p. 260).

conjuntas; esto es, abonos que permitieran recibir *La Gaceta Literaria* y asistir a los pases cinematográficos¹⁵⁷. Junto a las noticias citadas, y a otros breves comunicados relacionados con esta misma empresa¹⁵⁸, los responsables del Cineclub insertaron una primera lista de inscripciones en la que figuraban quinientos nombres, a la vista de los cuales puede deducirse, como lo ha hecho Román Gubern, que

el público del Cineclub Español estaba formado por intelectuales y artistas en activo de tres generaciones y por aristócratas, configurando una élite orteguiana, aunque sociológicamente bicéfala [...]. Pero esta composición bipolar resaltó la ausencia de las clases medias propias de una sociedad urbana moderna¹⁵⁹.

¹⁵⁷ La cuota establecida ascendía a «ocho pesetas la primera mensualidad y tres las restantes, menos en los meses de verano (julio, agosto y septiembre), que no habrá sesión, sin que por ello deje el suscriptor de recibir nuestra revista, en la que siempre irá inserto un *Boletín de Cinema*» («Cineclub (Boletín de Cinema)», *art. cit.*). Esta nueva forma de venta resultó muy beneficiosa para la publicación, al menos durante los primeros meses, tal y como reconoció Giménez Caballero en la carta que remitió a Guillermo de Torre el 23 de marzo de 1929. El Cineclub se convirtió así en el «modesto sustentáculo» del periódico (*art. cit.*). Pero el 23 de junio de ese mismo año, el director de *La Gaceta Literaria* se lamentó, una vez más, de las difíciles relaciones comerciales que mantenía con Calpe. «Es inútil [...] que *La Gaceta* ha[ya] ganado 1000 suscriptores con el Cineclub», aseguró (*art. cit.*).

¹⁵⁸ En «Respuestas Cineclub», *La Gaceta Literaria* se comprometía a ayudar a los compañeros de Málaga (José María Hinojosa), Logroño (Guillermo Lusa) y Valladolid (José María Luelmo) a organizar la puesta en marcha de cineclubes en todas esas ciudades (*cf.* «Cineclub (Boletín de Cinema)», *art. cit.*). En esa misma página se incluyó un «Llamamiento. A los cineístas de Barcelona», para que también allí funcionara un cineclub. Los interesados podían dirigirse a la Librería Catalonia o a la dirección de Ramón Soldevila, delegado del Cineclub Español, donde podrían inscribirse en las listas en las que pensaban registrar a todos los interesados en el proyecto. El Cineclub Español colaboró en la apertura de extensiones en Oviedo, San Sebastián, Bilbao, Vitoria, Segovia, Valladolid, Burgos y Palencia, pero lo logró que se adhiriera al proyecto Barcelona, donde «empezaba a desarrollarse por entonces un movimiento cineclubista autónomo» (Román Gubern, *Proyector de luna*, *ob. cit.*, p. 275).

¹⁵⁹ *Ibidem*, pp. 272-273. No olvidemos que Giménez Caballero contó con las aportaciones personales –mil pesetas– de Urgoiti, Marañón, el duque de Maura, Sangróniz y Lequerica para la fundación del Cineclub Español (*cf.* *ibidem*, p. 273). Algunos de estos mecenas habían contribuido económicamente a la creación de *La Gaceta Literaria*.

Sorprende también que miembros de la redacción de *La Gaceta Literaria* como Arconada, Jarnés o Salazar Chapela no figuren en la relación de socios, listado en el que sí constan los nombres de Giménez Caballero y de Miguel Pérez Ferrero, secretario y vocal, respectivamente, de la primera Junta Directiva de la entidad¹⁶⁰.

Celebradas la dos primeras sesiones, el fundador comunicó sus impresiones a Guillermo de Torre:

Ya ha empezado el Cineclub con enorme éxito la 1ª sesión y no tanto la 2ª porque se mezclaron los antivanguardistas que hay en Madrid ahora como churros. Puedes estar orgulloso de haber lanzado aquí la palabra vanguardia. La usan ya hasta los niños de teta. Pero el Cineclub cuaja¹⁶¹.

En efecto, el proyecto continuó «viento en popa» —según pudo saber desde Buenos Aires su interlocutor— hasta el 9 de mayo de 1931, aunque la existencia de incidentes en algunas sesiones obligaron a establecer ciertas restricciones¹⁶², «iniciativas [que] tendían a reforzar el carácter hermético,

¹⁶⁰ Presidida por el diplomático José Antonio Sangróniz y Castro, actuaron como vicepresidentes la duquesa de Dato y Francisco Ramírez de Montesinos. Los cargos de vocales recayeron en Lorenzo Luzuriaga, el marqués del Quintanar, Ricardo Urgoiti, el marqués de Auñón, Luis Buñuel, Martín Urquijo, César Arconada, Felipe Ximénez de Sandoval y el ya citado Pérez Ferrero (*cf. idem*). A partir de junio de 1929, la Junta, presidida también por Sangróniz, tuvo como vicepresidente a Francisco Ramírez de Montesinos, mientras que los vocales fueron Luzuriaga, Arconada, el marqués de Auñón, Martín Urquijo, Piqueras, Ricardo Urgoiti, Carreras y Miguel Pérez Ferrero (*cf. ibidem*, pp. 273-274).

¹⁶¹ Carta de Ernesto Giménez Caballero a Guillermo de Torre fechada en Madrid el 22 de enero de 1929 (*art. cit.*). La proyección de *El cantor de jazz* (1927), presentada por Ramón Gómez de la Serna, suscitó la protesta del público, disconforme por no poder escuchar el sonido original de la película, que fue sustituido por una orquesta, y por tratarse de un film excesivamente comercial para el Cineclub (*cf. Román Gubern, Proyector de luna, ob. cit.*, p. 286). Giménez Caballero respondió al pateo de los presentes en el editorial «El Cineclub, la vanguardia y los tacones» (*La Gaceta Literaria*, Madrid, 51 (1 de febrero de 1929), p. 1); reproducido por Carmen Bassolas en *La ideología de los escritores. Literatura y política en La Gaceta Literaria (1927-1932)*. Barcelona, Editorial Fontamara, 1975, pp. 392-395).

¹⁶² La exhibición de *Un chien andalou*, de Luis Buñuel, en la octava sesión del Cineclub, celebrada en el Cine Royalty el 8 de diciembre de 1929, «resultó caldeada y tumultuosa, con desmayos e intervención de la policía» (Román Gubern, *Proyector de*

blindado, aislacionista, endógamo y autoprotector del Cineclub Español que, por otra parte, aparecía tan integrado en la estructura empresarial de Giménez Caballero»¹⁶³.

Durante sus tres temporadas de existencia se celebraron veintiuna sesiones¹⁶⁴, en las que intervinieron, según cuál fuera el eje temático en torno al cual giraba la programación –cine de vanguardia, cine soviético, cine cómico, etc.–, Giménez Caballero, Ramón Gómez de la Serna, Pío Baroja, Benjamín Jarnés, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Julio Álvarez del Vayo, Eugenio Montes, el doctor Gonzalo R. Rafora, Gregorio Marañón, Ricardo Urgoiti, Conchita Power, Luis Araquistáin, Fernando G. Mantilla, Miguel Pérez Ferrero, Germaine Dulac, Samuel Ros y Luis Buñuel. Este último, primer director del Cineclub, había organizado, bajo los auspicios de la Sociedad de Cursos y Conferencias de la Residencia de Estudiantes de Madrid, una sesiones cinéfilas que se desarrollaron entre mayo de 1927 y diciembre de 1928; esto es, hasta que se produjo el lanzamiento del Cineclub Español, «de tal modo que su aparición en la escena pública adquirió visos de continuidad con la brillante iniciativa de Buñuel»¹⁶⁵. Desde París el director aragonés se responsabilizó de la programación hasta la sexta sesión, celebrada el 4 de mayo de 1929. A partir de ese momento, fue Giménez

luna, ob. cit., p. 325). Los incidentes concluyeron con una amenaza de cierre por parte de la Dirección General de Seguridad, lo que «obligó a reformar el sistema de asociación a la entidad, con nuevas cautelas» (*cfr. ibidem*, p. 326). A partir de enero de 1930, se limitó «el número de socios a cuatrocientos, se suprimieron las invitaciones, se anunció que las sesiones se efectuarían en el Hotel Ritz, y las cuotas fueron elevadas a 5,50 pesetas por sesión [...]. En noviembre de 1930 se creó el carnet de cineclubista por 37 pesetas, válido para las siete sesiones ordinarias de toda la temporada, de noviembre a mayo» (*ibidem*, p. 274).

¹⁶³ *Idem*.

¹⁶⁴ La primera se desarrolló entre diciembre de 1928 y diciembre de 1929 (siete sesiones); la segunda, de diciembre de 1929 a diciembre de 1930 (siete sesiones), y la tercera, de diciembre de 1930 a mayo de 1931 (siete sesiones). Las proyecciones tuvieron lugar en el Cine Goya, en el Palacio de la Prensa, en el Cine Royalty, en el Hotel Ritz y en el Teatro de la Princesa.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 271.

Caballero, ayudado por Arconada, Pérez Ferrero, Piqueras y Gómez Mesa¹⁶⁶ – quien se hizo cargo del trabajo, aunque posteriormente asegurara que se puso al frente de la organización de los actos desde el segundo mes de vida de la institución¹⁶⁷.

En rigor, no dispuso de demasiado tiempo para ello, pues el inquieto director de *La Gaceta Literaria* no se contentó, como era de esperar, con el éxito que supuso, desde su punto de vista, la fundación del Cineclub¹⁶⁸. La inauguración de nuevos cineclubes en otras ciudades españolas, su interés por el cine educativo¹⁶⁹ y su participación en encuentros europeos, como el I Congreso Internacional de Cine Independiente, celebrado del 3 al 7 de septiembre de 1929 en La Sarraz (Suiza)¹⁷⁰, le mantuvieron plenamente ocupado en este tiempo. Por si todo esto fuera poco, Giménez Caballero decidió tomar la cámara para filmar un reportaje de diez minutos, titulado *Noticario del Cineclub*, que fue presentado el 9 de abril de 1930, dentro de la duodécima sesión. La cinta constituye «un notabilísimo álbum de retratos de la familia cineclubista y de su periferia, tal vez alentado por el llamamiento de La Sarraz a favor de la producción de cine independiente y

¹⁶⁶ Juan Piqueras sucedió a Buñuel en la dirección de la página de cine de *La Gaceta Literaria*. En mayo de 1930, cuando aquél estableció su residencia en París, se ocupó de ella Gómez Mesa.

¹⁶⁷ Cfr. *ibidem*, p. 273.

¹⁶⁸ «El Cineclub ya ha fructificado y ahora las Empresas de Cine corrientes quieren ya hacerlo también. ¡Todos vanguardistas!», aseguró Giménez Caballero en la carta que le remitió a Guillermo de Torre el 25 de febrero de 1930 (ms. 22823-72 (64), BN). Sin embargo, en opinión de Román Gubern, «la programación del Cineclub Español apenas influyó en la cansina andadura del cine español» (*Proyector de luna, ob. cit.*, p. 274).

¹⁶⁹ El 20 de julio de 1930 se creó el Comité Español de Cinema Educativo, del que fue nombrado secretario Giménez Caballero. El citado organismo se limitó a confeccionar un catálogo de películas de interés pedagógico y a realizar algunas encuestas (cfr. Román Gubern, *El cine sonoro en la II República (1929-1936). Historia del cine español II*. Barcelona, Editorial Lumen (Palabra en el tiempo, 125, 1977, p. 51).

¹⁷⁰ En el citado encuentro, «Giménez Caballero se alineó junto a los delegados italianos y en contra de la resolución final del Congreso que condenó el fascismo. No fue una reacción sorprendente, aunque se abstuviera de publicitarla en los papeles» (Román Gubern, *Proyector de luna, ob. cit.*, p. 251).

no comercial»¹⁷¹. En efecto, este «autohomenaje narcisista a la familia intelectual aglutinada por *La Gaceta Literaria* o ubicada en sus aledaños»¹⁷² muestra numerosas escenas grupales, en las que se encuentra Salazar Chapela¹⁷³, y algunas secuencias individuales, de clara inspiración vanguardista, protagonizadas por Jarnés, Alberti y Sáinz Rodríguez.

Si *Noticiario del Cineclub* sirvió para mostrar el Madrid intelectual y moderno, *Esencia de verbena. Poema documental de Madrid en 12 imágenes*, su segunda película —presentada en la decimoquinta sesión, que tuvo lugar el 29 de noviembre de 1930—, permitió difundir públicamente la visión popular y castiza que el director tenía de la ciudad. No es, en rigor, «un film de vanguardia», denominación con la que Giménez Caballero se refirió a la cinta en la carta que remitió a Guillermo de Torre el 28 de agosto de 1929, una vez concluido el rodaje¹⁷⁴, en el que intervinieron Ramón, Samuel Ros y Pérez Ferrero¹⁷⁵. En este mismo escrito informaba a su

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 338.

¹⁷² *Ibidem*, p. 339.

¹⁷³ Un fotograma de la película, en el que se puede ver a «Piqueras, Montes, Pérez Ferrero, Giménez Caballero, Sainz Rodríguez, Marquina, Arconada, Alberti, José María Alfaro, Salazar Chapela», ha sido reproducido en las páginas del prólogo que Giménez Caballero escribió para la edición facsímil de la revista (*La Gaceta Literaria*, Vaduz-Madrid, Topos Verlag AG-Ediciones Turner, 1980, volumen I, s.p.). En la cinta también aparecen imágenes de Hermann Keyserling, Ortega y Gasset, Valle-Inclán, Díez-Canedo, Eduardo Marquina, Juan Ramón Jiménez, Benjamín Jarnés, Manuel de Falla, Ignacio Zuloaga, Ramón Menéndez Pidal, Juan Estelrich, Pedro Sáinz Rodríguez, Giménez Caballero, Arconada, Rafael Alberti, Eugenio Montes, Miguel Pérez Ferrero, Ramiro Ledesma Ramos, Rafael Marquina, Gil Benumeya, Agustín Espinosa, Agustín Miranda, José María Alfaro, Juan Piqueras, Pío Baroja, Américo Castro, Pedro Salinas, Antonio Marichalar, José Bergamín, Ramón Gómez de la Serna, Salvador Dalí Gala Eluard, Santiago Rusiñol, Edgar Neville, José Sobrado de Onega, Ricardo Urgoiti, Sangróniz, Vicente Escudero, Cándido Bolívar, Lorenzo Luzuriaga, José María de Sucre, Luis Bagaría y Gustavo Gili, además de otros rostros que no han podido ser identificados (*crf.* Román Gubern, *Proyector de luna*, *ob. cit.*, pp. 338-339).

¹⁷⁴ Carta fechada el 28 de agosto [de 1929] [*sic*], *art. cit.* La cinta, de unos doce minutos, recoge escenas de las fiestas de San Antonio de la Florida y de otras verbenas madrileñas, incluida la del Carmen. Fue realizada entre mediados de junio y mediados de julio de 1930, por lo que la carta antes citada estaría mal fechada.

¹⁷⁵ Se trata, más bien, de «una nítida y elocuente encrucijada entre la etapa vanguardista y cosmopolita de Giménez Caballero y su posterior fase españolista», «un nítido reflejo de

interlocutor de que la película sería presentada en el II Congreso Internacional de Cinema Independiente, continuación del celebrado en La Sarraz, que se celebró en Bruselas, con la asistencia de Juan Piqueras como delegado español, del 27 de noviembre al 1 de diciembre de 1930. También se exhibió en París, y se pensó en llevarla a Buenos Aires, aprovechando un viaje de Ramón Gómez de la Serna. En España fue acogida con complacencia, y circuló «por las pantallas durante cierto tiempo, aunque la implantación del cine sonoro acabó por arrinconarla»¹⁷⁶.

La historia del Cineclub Español ilustra las difíciles condiciones en las que se introdujo el cine sonoro en España¹⁷⁷. La primera proyección de *The jazz singer* (1927) —«film mítico [que] había inaugurado en Estados Unidos la era del cine sonoro»¹⁷⁸— no pudo realizarse tal y como estaba previsto porque el Palacio de la Prensa no contaba, en enero de 1929, con el sistema acústico Vitaphone que había utilizado la Warner Bros para registrar el sonido. El 13 de junio de ese mismo año el Cine Callao exhibió la cinta «con el chapucero sistema gramofónico Melodión», lo que dio lugar a nuevas protestas del público¹⁷⁹. La proyección de la versión original, en las debidas

la dialéctica nacional-universal (o casticismo-vanguardia) de todo el pensamiento de Giménez Caballero en su etapa de transición al fascismo, definida por su intento de síntesis entre tradición nacional y universalismo imperial» (Román Gubern, *Proyector de luna*, ob. cit., pp. 434-435).

¹⁷⁶ *Ibidem*, pp. 443-44. «En 1947 Giménez Caballero sonorizó *Esencia de verbena*, con música y un comentario escrito y leído por él, para obtener una copia que se procesó en los Laboratorios Riera. A pesar de su fecha tardía, tal comentario conservó muchos elementos de la imaginación metafórica que Ramón infundió a buena parte de la vanguardia literaria española» (*ibidem*, p. 440).

¹⁷⁷ Mientras «la industria mundial se convulsiona ante las películas "habladas"» (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, p. 156), se produce «una casi completa parálisis de la producción española en los años 1930 y 1931» (Román Gubern, *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*. *Historia del cine español*, II, ob. cit., p. 10). Por ello, hasta 1932 no se inicia la relativa normalización de este sector (cfr. *ibidem*, p. 11).

¹⁷⁸ Román Gubern, *Proyector de luna*, ob. cit., p. 285.

¹⁷⁹ *Ibidem*, pp. 286-287. Edgar Neville pudo apreciar las deficiencias de la exhibición española al asistir a un pase de la cinta en Nueva York, según expone en una de las cartas

condiciones, no llegó hasta 1931. Para evitar que pudieran repetirse altercados similares a los que se habían producido con anterioridad, la película fue presentada con un título distinto, *El ídolo de Broadway*. El 29 de noviembre de 1930, durante la decimoquinta sesión del Cineclub, se proyectó *El orador* (1928) –monólogo de unos tres minutos realizado por Ramón Gómez de la Serna–, con los consabidos incidentes «por mor de la imperfección de la nueva tecnología sonora»¹⁸⁰.

Los problemas iniciales y la diversidad de pareceres con que fue acogido el cine sonoro suscitaron un debate en el que «les intellectuels [mantuvieron] des discussions passionnées»¹⁸¹. Mientras críticos cinematográficos como José Sobrado, *Focus* –colaborador de *El Sol*–, lo defienden, algunos escritores jóvenes, movidos por «un sentimiento proteccionista y nostálgico hacia el cine mudo»¹⁸², rechazan la incorporación del sonido al séptimo arte¹⁸³, pues para ellos la carencia técnica con la que éste nació fue valorada

que le remitió desde allí a José López Rubio: «El *Jazz singer*, por Al Jonson [*sic*] es pesada pero el Vitafone que tan malísimo efecto nos causó en Madrid [*sic*], es algo perfecto, Jonson [*sic*] canta unos blues magníficos y resulta exactamente igual que si estuviera allí cantándolos» (carta sin fecha, datada erróneamente por José María Torrijos en la primavera de 1928, en José López Rubio, *La otra generación del 27. Discurso y cartas. Edición, introducción y notas de José Ma. Torrijos*. Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2003, p. 138).

¹⁸⁰ Román Gubern, *Proyector de luna*, *ob. cit.*, p. 352.

¹⁸¹ Paul Aubert-Jean-Michel Desvois, «Livres et médias», en Carlos Serrano et Serge Salaün (eds.), *Temps de crise et «Années Folles». Les années 20 en Espagne*. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne (Collection Iberica-Essais, 3), 2002, pp. 69-70.

¹⁸² Cyril Brian Morris, «El cine y los escritores españoles (1920-1936)», en Harald Wentzlaff-Eggebert, *Las vanguardias literarias en España. Bibliografía y antología crítica*. Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert Verlag, 1999, pp. 579-580.

¹⁸³ Con la llegada del sonido, el cine español perderá un actor y ganará, a cambio, un escritor, Andrés Carranque de Ríos, quien, «cuando está empezando a saborear su mediano éxito en el cine mudo [...], un adelanto técnico va a echar por tierra sus aspiraciones cinematográficas» (José Luis Fortea, «Introducción. Un precursor: Andrés Carranque de Ríos», en Andrés Carranque de Ríos, *Obra Completa*. Madrid, Ediciones del Imán, 1998, p. 20). Su carrera se desarrolló entre 1927 y 1933. Durante esos años trabajó, siempre en papeles secundarios, en siete películas, entre las que puede recordarse *Zalacaín el aventurero* (1929), versión cinematográfica de la novela homónima de Pío Baroja (cfr. Blanca Bravo Cela, «Carranque de Ríos y el cine (1925-1936)», *Secuencias. Revista de*

«como una virtud estética»¹⁸⁴. En este contexto, *La Gaceta Literaria*, siempre atenta a todas las polémicas, recuperó una de sus conocidas prácticas, la encuesta, para ofrecer a los lectores algunas opiniones sobre el nuevo invento¹⁸⁵. En sus respuestas descubrimos que los entrevistados identifican el cine sonoro con el hablado, cuando, según advirtió Gómez Mesa, no conviene confundirlos, pues el primero «es un arte auxiliar, exclusivamente servidor del cine mudo», en el que las imágenes se acompañan de sonido ambiental, no verbal. José María Salaverría no quiso «incurrir en el feo pecado de la oposición a la novedad», por lo que dio la bienvenida al cine sonoro, con el que se conseguirían en un futuro «efectos admirables». También Sabino A. Micón vislumbró «una evolución que revolucionará el futuro espectacular», aunque, de momento, y por razones técnicas, sobre las que parece tener ciertos conocimientos, el público se empeñe en denunciar «la deformación del sonido». «Por sensibilidad moderna» había que estar con el nuevo cine, aseguró Antonio de Obregón, quien lamentó asimismo «esa época de ensayo que nos toca soportar» antes de concluir con este ingenioso paréntesis: «(Yo creo que el “cine” ha sido siempre hablado. En el “cine” hablábamos todos y alguna que otra vez mirábamos a la pantalla. Ahora vamos a tener que escuchar. Ahora es cuando real y verdaderamente va a ser mudo)».

El resto de los entrevistados, entre los que se hallaban algunos miembros de la redacción de *La Gaceta Literaria*, se mostraron contrarios a las nuevas prácticas cinematográficas. Amparo Verardini reconoció que se trataba de un

historia del cine, Madrid, Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Autónoma de Madrid, 2ª época, 11 (I semestre de 2000), pp. 65 y 66).

¹⁸⁴ Román Gubern, *Proyector de luna*, ob. cit., p. 119.

¹⁸⁵ «Una encuesta sobre el cine sonoro», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 69 (1 de noviembre de 1929), p. 2. Participaron en ella, además de Salazar Chapela, José María Salaverría, Antonio Espina, Francisco Ayala, Antonio de Obregón, Sabino A. Micón, Luis Gómez Mesa, Amparo Verardini y Miguel Pérez Ferrero. El texto ha sido reproducido por

«adelanto maravilloso» que podría tener «excelentes aplicaciones», como el «valor de sustitución y de documento histórico»; pero ella prefería «la dulce quietud de un “film” silencioso, reposo de los nervios y deleite de la imaginación». Algo parecido contestó Miguel Pérez Ferrero, quien temía que este «invento [...] sorprendente» despojara al cine de «su emoción y finura». Antonio Espina, Francisco Ayala y Esteban Salazar Chapela coincidieron en sus opiniones y en las palabras utilizadas para definir el nuevo cine. Para todos ellos se trataba de «una mixtificación», de un «género híbrido» que Espina percibía como «una cosa tan desagradable, a ratos, como la fusión del teatro fotográfico y el gramófono». Ayala pensaba que estaba «llamado a ser un buen negocio, recogiendo su éxito de la masa ínfima, siempre fiel al melodrama y a las figuras de cera», mientras que Salazar Chapela comparó su nacimiento con la aparición de algunos subgéneros teatrales. El cine parlante, según creía,

no será la palabra hablada dramática (teatro), ni el movimiento y el gesto solos (cine). Participará de ambas cosas, que lucharán mutuamente en la producción neutralizando y empequeñeciendo en ella sus eficacias estéticas, sus virtudes. El cine sonoro tendrá siempre la antipatía de la ópera. O los baches antiartísticos de la opereta. O el tono bajo, aun en sus mejores momentos, de la zarzuela. Al lado de estas óperas, operetas o zarzuelas –cinemáticas– probables, el «cine» mudo se elevará en rango a nuestros ojos y logrará aparecer como nunca sintético, purísimo.

Pocos meses después de la publicación de esta encuesta, *La Gaceta Literaria* anunciaba la aparición de una colección de biografías noveladas, denominada «Figuras del cinema», de cuya dirección se iba a encargar Juan Piqueras y con la que «se proponía nada menos que la unión del cinema con la joven literatura»¹⁸⁶. De todos los volúmenes previstos, que deberían haber

Carmen Bassolas en *La ideología de los escritores. Literatura y política en «La Gaceta Literaria» (1927-1932)*, ob. cit., pp. 376-386.

¹⁸⁶ Andrés Amorós, «El cine en la novela de vanguardia», en Paul Aubert (ed.), *La novela en España (siglos XIX-XX). Coloquio internacional celebrado en la Casa de*

aparecido con una periodicidad quincenal, sólo vio la luz *Clara Bow*, de César M. Arconada¹⁸⁷. Salazar Chapela, como el resto de los autores anunciados¹⁸⁸, no redactó la biografía prometida. Se trataba, en su caso, de la vida de Lillian Gish, «una actriz rubia, frágil, con un eficaz registro patético y especializada en papeles de ingenua, favorita del director D. W. Griffith, quien la dirigió en más de treinta películas»¹⁸⁹. En 1928, Gish interpretó su última cinta muda, *El viento*, dirigida por Victor Sjöström. A partir de entonces comenzó «su declinante carrera en el cine sonoro»¹⁹⁰, como intuyó José María Hinojosa en el poema «Su voz Lillian Gish» (*Orillas de la luz*, 1928), compuesto cuando era «todavía una figura resplandeciente en las pantallas mudas»¹⁹¹. Aunque Salazar Chapela deseaba emprender proyectos de mayor envergadura, para él todavía no había llegado el momento de cruzar el umbral que separa las páginas de las publicaciones periódicas de las de los libros.

3.2.1.2. Artículos, entrevistas y reseñas

Velázquez (17-19 de abril de 1995). Madrid, Casa de Velázquez (Collection de la Casa de Velázquez, 66), 2001, p. 145.

¹⁸⁷ El escritor incorporó este texto al volumen *Tres cómicos del cine (Charles Chaplin, Clara Bow y Harold Lloyd)* (Madrid, Editorial Ulises, 1931), en el que ya pensaba el 10 de julio de 1930, cuando le comentó a Guillermo de Torre, en carta fechada en Madrid (*art. cit.*), el éxito que había tenido su *Vida de Greta Garbo* (Madrid, Editorial Ulises, 1929). «He hecho otras dos pequeñas biografías, la de Charlot y la de Clara Bow, aún inéditas. Pero no pienso hacer más. Me gusta ir rodeando, y estas biografías no han sido más que un ensayo para el camino que pienso seguir definitivamente: el de la novela. Pronto me encontrará usted en él».

¹⁸⁸ Benjamín Jarnés, Luis Gómez Mesa, Miguel Pérez Ferrero, Juan Piqueras, Rafael Alberti, Jaime Torres Bodet, Giménez Caballero, Antonio Espina, Samuel Ros, Antonio de Obregón, Carlos Fernández Cuenca, Ramón Gómez de la Serna, Miguel Alejandro Rives, José María Alfaro, Mateo Santos, Ernestina de Champourcín, María Luz Morales, Francisco Ayala, Edgar Neville y José Bergamín (*cf. La Gaceta Literaria*, Madrid, 77 (1 de marzo de 1930), p. 13).

¹⁸⁹ Román Gubern, *Proyector de luna*, *ob. cit.*, p. 118.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 119.

¹⁹¹ *Idem*.

El número de colaboraciones que Salazar Chapela publicó en *La Gaceta Literaria* aumentó considerablemente desde que ésta fue adquirida por la CIAP. Su firma pudo verse a partir de entonces no sólo al pie de algunas reseñas críticas, como había sido habitual hasta 1929, sino también al término de unos cuantos artículos y entrevistas. Esta aparente diversificación de su labor permitió que el escritor ofreciera a los lectores información bibliográfica de actualidad a través de diferentes subgéneros periodísticos, cuya elección vino determinada por razones de promoción. Insertados en una u otra página, en esta o en aquella sección, los textos redactados por Salazar Chapela sirvieron, prácticamente en todos los casos, para comentar libros editados por la CIAP, sello comercial que se omitió en ocasiones con el fin de reducir, al menos gráficamente, su presencia en la publicación, a todas luces excesiva.

Así, en un artículo con título tan genérico como lo es «La lengua castellana», aparecido cuando «el periódico de las letras» iniciaba su segunda época¹⁹², Salazar Chapela ensalzó la labor que realizaba Pedro Sainz Rodríguez al frente de la colección «Los clásicos olvidados», de la que se habían difundido nueve volúmenes. La publicación de *Las apologías de la lengua castellana en el siglo de oro*, la penúltima entrega, fue la excusa elegida para pregonar las excelencias de una colección que, según recordó su director años después, dio por concluida su andadura coincidiendo con la salida a la venta de este texto¹⁹³. Pero no era la primera vez que el crítico escribía sobre este mismo tema. En abril de 1929 —esto es, seis meses antes—, la revista *Síntesis*, en la que, como ha sido dicho, había sido invitado a colaborar, ofreció a sus lectores un artículo, insertado en la sección

¹⁹² E. S. y Ch., «La lengua castellana», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 67 (1 de octubre de 1929), p. 3.

¹⁹³ «Se publicaron hasta nueve tomos y quedó anunciada otra serie en la que algunos todavía no han sido impresos y es conveniente que lo sean» (Pedro Sainz Rodríguez, «Mi dirección literaria en la CIAP», *art. cit.*, p. 133).

«Crónicas», muy similar al que vio la luz posteriormente en *La Gaceta Literaria*. En el texto destinado a la publicación bonaerense, Salazar Chapela –que fechó su trabajo en diciembre de 1928– se detuvo algo más en describir la colección, y citó además los juicios que les habían merecido a críticos como José María de Cossío, Enrique Díez-Canedo o Melchor Fernández Almagro algunos de sus volúmenes. Pero lo más significativo, y lo que separa este artículo de la versión que apareció en «el periódico de las letras», son algunos de los argumentos que le sirven para elogiar esta iniciativa impulsada «por la Compañía Ibero Americana de Publicaciones». La colección, aseguró, «corresponde menos a una mirada hacia el pasado que a una perfecta conciencia del presente y del porvenir. También la pasión por Góngora fue tomada en un momento de eclosión como actitud reverencial ante lo viejo»¹⁹⁴. Para concluir, escribió: «Sea esta nueva colección, «Los Clásicos Olvidados», no obstante nacida de una voluntad individual, un nuevo síntoma de afecto al ayer por una posesión ya firme, segura de sí misma –y serena– del hoy» (p. 238). Deseaba quizá que se produjera un cambio de actitud respecto al pasado por parte de su propia promoción. Lo que sí es evidente es que al enviar este artículo a Guillermo de Torre había matado dos pájaros de un tiro, si se nos permite la expresión: había contentado al autor de *Literaturas europeas de vanguardia* –intermediario entre la redacción de *Síntesis* y los colaboradores españoles– al tiempo que promocionaba las ediciones de la CIAP en una revista argentina, cosa que debió de agradar enormemente a sus propietarios.

Distanciado de la sección crítica, y en segunda página, vio la luz «*La casa de Lúculo*», un comentario sobre el nuevo libro de Julio Camba en el que el autor realiza «un recorrido rápido, pero substancioso, por las distintas

¹⁹⁴ Esteban Salazar y Chapela, «Crónicas. "Los clásicos olvidados"», *Síntesis*, Buenos Aires, 23 (abril de 1929), p. 237.

cocinas americanas, asiáticas y europeas»¹⁹⁵, itinerario que tal vez podía atraer a un público más numeroso que el que leía de forma regular las reseñas. A esos lectores iba dirigida la primera parte del artículo, en la que se advierte sobre la influencia que ejercen el clima, la alimentación y el ejercicio «en el repertorio de sentimientos, pensamientos, modos de reaccionar, del individuo». La segunda le interesó sobre todo al escritor, que se detuvo a reflexionar, una vez más, sobre el humorismo. El de Julio Camba se muestra distante, por original, de «los tres modos diferenciados de humor, el inglés, el español y el galo». En su opinión, la gracia del autor nace de su inteligencia —«nada más placentero que este tipo de humorismo, tramado todo él de juego teórico»—, y se aproxima en ocasiones a la crueldad de Quevedo, a la «sonrisa amarga de Larra». En la «Gaceta Portuguesa», dirigida por Antonio Ferro (Lisboa) y Ferreira de Castro (Lisboa), se insertó su comentario —dedicado a Melchor Fernández Almagro— sobre *Paisajes y problemas geográficos de Galicia*, de Otero Pedrayo¹⁹⁶. El libro, publicado por la CIAP, le pareció ejemplar por cuanto muestra que, «si por alguna parte se puede apresar plenamente a una región, es por ahí, por su fisonomía física», y «nunca, en cambio, por sus manifestaciones individuales geniales: por sus grandes hombres». Salazar Chapela rectificaba así una idea expuesta con anterioridad, según la cual, las regiones hablan siempre por sus poetas¹⁹⁷. Tal vez había reparado entonces en que «el hombre de excepción ha solido ser siempre lo menos regional que pueda ser un hombre». De hecho, aseguró, los mejores siempre «volaron de su tierra y aman a su tierra en silencio (sólo el verdadero amor es silencioso; lo otro es vanidad), a distancia. Es el caso de Eugenio d'Ors con Cataluña. Valle-Inclán con Galicia. Unamuno con

¹⁹⁵ E. Salazar y Chapela, «La casa de Lúculo», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 62 (15 de julio de 1929), p. 2.

¹⁹⁶ E. Salazar y Chapela, «Galicia. Un libro de Otero Pedrayo», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 51 (1 de febrero de 1929), p. 5.

¹⁹⁷ Véase 2.4.1.3.3. *Encuesta sobre política y literatura*.

Vasconia...». Ninguno de ellos posee ese «espíritu [...] pequeñito [...], conservador [...], miedoso» del escritor regionalista, «defensor de la vulgaridad colectiva de su tierra» y, por ello, más digno de desprecio que el que le merecía el escritor «casticista», pues, aunque éste es «un cartón» y se nutre «de la mojama clásica castiza», tiene al menos «pasión por el idioma, en grande». Concluida su reflexión sobre el tema, Salazar Chapela retomó el objeto del artículo para recordar que, en el libro, Otero Pedrayo había realizado un análisis de la realidad geográfica, del cuerpo de Galicia. «Ese cuerpo necesita en España un estudio para aplicarle luego un régimen de nutrición: Un plan», manifestó el escritor utilizando términos muy parecidos a los que habían empleado en su día los regeneracionistas. «Todas las regiones españolas», prosiguió, «se quejan sentimentales, como si sus dolores correspondieran de lleno a la psicología. Pero el origen de todo ello, seamos claros, es burda y dura fisiología. Piden un público comprensivo para sus trenos. Pero lo que necesitan es –no más– un buen cirujano. O buenos ingenieros, operaciones ingenieras...».

En tres ocasiones, Salazar Chapela recurrió al género de la entrevista para dar a conocer la personalidad y la obra de autores a los que el grupo editor les había publicado ya algún libro o estaba a punto de lanzar al mercado un nuevo volumen¹⁹⁸. Tras una breve introducción, se reproducen las respuestas

¹⁹⁸ Las entrevistas se ilustran con sendas caricaturas de sus protagonistas, firmadas todas por Ramón Puyol, que había sido contratado en 1929 como director gráfico de la CIAP, donde fue el principal portadista e ilustrador de los libros que editaba la empresa. A Puyol se debe también el apunte que acompañó a la entrevista de L. de Ferreira titulada «Los nuevos valores de la literatura. Hablando con E. Salazar y Chapela» (*Amanecer*, Málaga (10 de septiembre de 1931); texto reproducido en Apéndice I), en la que el escritor se refirió a otros retratos que le habían hecho hasta el momento, entre los que citó el de Bartolozzi y el de Bagaría. Pero «el más acabado», en su opinión, era el que realizó su hermano Pepe. «Lo han reproducido en *La Gaceta Literaria*. Es perfecto», afirmó con orgullo (*idem*). El retrato apareció en el número 16 de *El Robinsón Literario de España (La Gaceta Literaria)*, Madrid, 112 (15 de agosto de 1931), p. 14), en el artículo titulado «Declaraciones sobre novelas y otros libros», del que es autor, como de todo el número, Ernesto Giménez Caballero.

de los dos primeros entrevistados, Rufino Blanco Fombona¹⁹⁹ y José María Salaverría²⁰⁰, omitiendo el enunciado de las preguntas que había formulado. No actuó del mismo modo en el tercer caso, una «Breve entrevista con el doctor Pittaluga» en la que no es necesario deducir cuáles fueron las cuestiones que Salazar Chapela le planteó al célebre científico, pues en esta ocasión sí se transcribió su contenido²⁰¹. Después de elogiar la labor desarrollada por el entrevistado —«un frente nobilísimo de actividades, cuya fuente podría reducirse a una sola palabra: temperamento»—, descubrimos que Salazar Chapela desea dar a conocer a los lectores la posición política del personaje, sobre la que se extiende con evidente complicidad²⁰². Superada la Dictadura de Primo de Rivera —a la que se opuso Pittaluga con todos los medios que tuvo a su alcance, como lo hicieron otros intelectuales²⁰³—, el doctor creía que España vivía en esos momentos «un resurgir magnífico de la conciencia liberal, en el cual se está formando el mañana». Aunque lo intentó, Salazar Chapela no consiguió que Blanco Fombona y que Salaverría expusieran, con la misma claridad, su posición ideológica. El primero eludió la respuesta con ingenio: «Si usted quiere a todo trance que le diga algo de la política española, le diré esto: los reyes

¹⁹⁹ E. Salazar y Chapela, «Rufino Blanco Fombona», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 69 (1 de noviembre de 1929), p. 5.

²⁰⁰ E. Salazar y Chapela, «José María Salaverría y sus *Nuevos retratos*», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 81 (1 de mayo de 1930), p. 5.

²⁰¹ E. Salazar y Chapela, «Breve entrevista con el doctor Pittaluga», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 86 (15 de julio de 1930), p. 11.

²⁰² Salazar Chapela conocía perfectamente al doctor Pittaluga, gracias a la amistad que le unía a su hijo Gustavo. Al producirse la diáspora de 1939, recurrió a él, que se encontraba exiliado en Francia, para que le aconsejara acerca de las molestias que sentía, por las que acabó siendo intervenido para extraerle unos cálculos renales (*cf.* carta de Salazar Chapela a Gustavo Pittaluga, hijo, fechada en Londres el 7 de octubre de 1940, ms. 22830-10 (32), BN).

²⁰³ «Cuando los gobernantes menosprecian a la política, la política se impone a los intelectuales como una ley moral», afirmó Pittaluga. Ésta, prosiguió, «no es su función específica: pero cuando los que han de ejercerla con aquel grado de competencia que implica un cierto sentido de religiosidad la abandonan o repudian, los intelectuales la recogen, reafirman su eficacia y la entregan luego a las manos dignas de manejarla» (E. Salazar y Chapela, «Breve entrevista con el doctor Pittaluga», *art. cit.*).

austríacos de España no han tenido de notable sino la mandíbula; los Borbones, sino la nariz». Pero no tuvo reparos en pronunciarse sobre la realidad política que se vivía al otro lado del Atlántico, sobre la que también le preguntó Salazar Chapela: «¿Cuál prefiero de los dictadores americanos? Desde luego, no al que me toca más de cerca, que es el peor. En esto de los dictadores existe enorme confusión. Los ha habido malos, los ha habido regulares y hasta los ha habido buenos, desde los tiempos de Roma. Hoy, en América, no podemos confundir a un barbarócrata como el nuestro con un civilizador como Leguía, por ejemplo», concluyó en alusión al dirigente de Perú, al que consideraba bastante más inteligente que al mandatario de Venezuela, su país. Salaverría, según afirmó Salazar Chapela, es «el escritor sin mezcla de política alguna», por lo que no procedía preguntarle sobre el tema. Sí le interesó saber, en cambio, su opinión sobre la nueva literatura, ante la que no sentía «simpatía alguna». Según afirmó, «no es la ideología la que me separa [de ella]. Es la postura. Yo no puedo aplaudir, porque no va conmigo, la actitud de Alberti, por ejemplo. Mi característica, temperamental, profunda, es la de tomar la vida en serio, con rectitud. ¿Cómo voy a gustar del extremo opuesto?», preguntó retóricamente. A Blanco Fombona, por el contrario, «la última –o penúltima– juventud literaria española» le parecía «una juventud preparada, apta intelectualmente, ágil». Giménez Caballero y Jarnés eran, en su opinión, prosistas excelentes; Lorca, un poeta excepcional.

Como hemos podido observar, Salazar Chapela aprovechó todas las ocasiones que se le presentaron para tratar los temas que le interesaban, al tiempo que cumplía con su misión: informar sobre las novedades de la CIAP. Pero muy pocas veces pudo el escritor desarrollar un tema al margen de la actividad editorial. Así lo hizo en «Psicología del jefe de peña» y en «Vida literaria de 1930», artículos de los que nos ocuparemos más adelante. En

«Don Francisco Alcántara»²⁰⁴, Salazar Chapela realizó un sentido homenaje al fundador de la Escuela de Cerámica de Madrid tras su fallecimiento. Alcántara «repetía el caso hispánico, tan frecuente, del hombre de gran inteligencia, gran temperamento y fina, exquisita sensibilidad, cuyo caudal se vierte en empresas distintas, de espaldas al interés o el egoísmo coherentes de una sola obra». Quiso «hacer (con su hijo Jacinto) una cerámica característica de nuestro suelo»; organizó exposiciones con los «colores, tipos, notas de las más características regiones de España», y cultivó la crítica de arte, «el mayor y más continuo esfuerzo, también el mayor encanto, de Don Francisco». Salazar Chapela recordó asimismo los entrañables encuentros que tuvo con él, al que conoció cinco años atrás, a su llegada a la capital. En la Escuela de Cerámica, en Málaga o en el tren camino de Madrid, Alcántara —escribió Salazar Chapela— «me hablaba de sus excursiones por España, de su primera juventud en Madrid, de su amistad con Valera, del arte nuevo... Pero, particularmente, y con más entusiasmo que de ninguna otra cosa, me hablaba de Andalucía». Era, además de «un señor» —«hay que andar mucho, demasiado acaso, por este valle de esquinas, para encontrar una naturaleza como la suya, tan noble»—, «un andaluz convencido», de los que «creen en Andalucía sin vanidad, pero con firmeza, con fe».

Salvo en casos excepcionales, como el anteriormente citado, Salazar Chapela se ocupó de la redacción de reseñas críticas, como lo venía haciendo desde la fundación de *La Gaceta Literaria*. A principios de 1929 escribió —al igual que Arconada, Pérez Ferrero, Antonio de Obregón y Guillén Salaya— brevísimas notas que aparecieron sin firma en la sección «Libros de la

²⁰⁴ E. Salazar y Chapela, «Don Francisco de Alcántara», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 79 (1 de abril de 1930), p. 13.

quincena», inaugurada en el número 52 (15 de febrero de 1929)²⁰⁵. El 1 de marzo, Pérez Ferrero y él figuraban como directores críticos de dicha sección²⁰⁶, en la que Salazar Chapela siguió colaborando tras la adquisición de la revista por parte de la CIAP²⁰⁷. Dedicado al comentario de libros editados por dicha empresa desde algunos meses antes de que se cerrara la citada operación, a partir de entonces el trabajo del crítico se vio gravemente condicionado por la nueva situación. Renunció, sin duda a su pesar, a la profesionalidad de la que había hecho gala durante años publicando, de forma simultánea, notas sobre un mismo libro en *La Gaceta Literaria* y en *Revista de Occidente* y *El Sol*; comentó las obras seleccionadas sin profundizar en el análisis de las mismas, e incluso sin haberlas leído en su totalidad²⁰⁸, y, lo que es peor, enjuició de manera sospechosamente condescendiente la práctica totalidad de los libros que examinó.

Ante tantos condicionantes es evidente que la selección de volúmenes reseñados no puede considerarse plenamente representativa de la producción literaria del momento. Son, en su mayoría, obras españolas e hispanoamericanas²⁰⁹ pertenecientes a los tres géneros habituales: la lírica, el

²⁰⁵ Cfr. «Libros de la quincena», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 52 (15 de febrero de 1929), p. 3. La página contiene información sobre obras tan dispares como *Obreros, zánganos y reinas*, de Huberto Pérez de la Ossa; *El pueblo sin Dios*, de César Falcón; *Julio Jurenito y sus discípulos*, de Ehrenburg, o los *Diálogos apócrifos y dudosos*, de Platón.

²⁰⁶ Cfr. «Libros de la quincena», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 53 (1 de marzo de 1929), p. 3 y «Libros de la quincena», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 55 (1 de abril de 1929), p. 3. Según Martínez Cachero, los redactores fijos de la sección fueron Arconada, Pérez Ferrero, Salazar Chapela y Guillén Salaya, «a quienes acompañaban en semejante menester otras personas, como Fernández Almagro y Guillermo de Torre» («Examen de críticos: de "Andrenio" a Guillermo de Torre», *Ínsula*, Madrid, 529 (enero de 1991), p. 5.

²⁰⁷ A partir del cambio de titularidad, la sección de libros se fue desplazando, paulatinamente, de las primeras a las últimas páginas de la publicación.

²⁰⁸ Durante esta época, Salazar Chapela tuvo que afrontar, como pudo, el excesivo volumen de trabajo que le encargaba la CIAP. Por lo que se refiere a *La Gaceta Literaria*, cabe señalar que, en cada número –esto es, cada quince días–, el escritor publicó tres e incluso más colaboraciones, cuya preparación debió compaginar con la redacción de otros textos a los que nos referiremos en diferentes apartados de este mismo capítulo.

²⁰⁹ Salazar Chapela comentó en este tiempo un número muy reducido de libros escritos en lenguas que no fueran la castellana: la novela de Cheng Tcheng *Mi madre* (*art. cit.*), y

ensayo y la narrativa²¹⁰. En este último ámbito, si el número de reseñas es muy escaso, el de novedades resulta casi insignificante, pues se reduce únicamente a tres: *Lancelot 28°- 7°*, del vanguardista Agustín Espinosa, y dos nuevas obras de Antoniorrobles. El primer volumen «escapa espiritualmente a la división de los géneros, como escapa asimismo, por la lírica, a la catalogación científica»²¹¹. Se trata «de un libro poético, pero al mismo tiempo cerebral, con talento», inspirado en la estancia del autor en la isla de Lanzarote, que «viene a colocar a muy excelente nivel la prosa canaria». Mucho más pudo decir de Antoniorrobles, a quien le unía, desde hacía tiempo, una gran amistad. Era, según dejó escrito en el comentario de *Novia, partido por 2*²¹², «una figura original, cordial, simpática», «un hombre campechano [...], sincero, transparente», que ofrecía al público una nueva novela humorística, «como corresponde a la tradición de humor de este gran fraile humorista de El Escorial», en la que el autor realiza «una caricatura interesante» «de la rivalidad amorosa o del pugilato amoroso». Se trata, en rigor, de una parodia de las novelas sentimentales, «quizá la más atrevida de sus largas narraciones, pues el absurdo y la inverosimilitud se abren paso decidido, junto a la distorsión temporal y al manejo de diferentes recursos humorísticos»²¹³. A Salazar Chapela le parecía que

tres novedades de la CIAP. *Viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift (*La Gaceta Literaria*, Madrid, 53 (1 de marzo de 1929), p. 3), y *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de Stevenson (*La Gaceta Literaria*, Madrid, 76 (15 de febrero de 1930), p. 15) —esta última prologada por él mismo—, habían aparecido en la colección «Las cien mejores obras de la literatura universal». *La Roma escandalosa bajo los doce Césares*, de Suetonio, vio la luz en la «Colección Quevedo».

²¹⁰ Salazar Chapela informó también de un estreno teatral, *El monje blanco*, de Eduardo Marquina (*La Gaceta Literaria*, Madrid, 76 (15 de febrero de 1930), p. 9).

²¹¹ E. S. y Ch. «Agustín Espinosa, *Lancelot 28° - 7°*», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 72 (15 de diciembre de 1929), p. 6.

²¹² E. S. y Ch., «Antoniorrobles, *Novia, partido por 2*», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 72 (15 de diciembre de 1929), p. 6.

²¹³ María Ángeles Suz Ruiz, *La narrativa de Antonio Robles Soler (publicada en España hasta 1939)*. Madrid, Publicaciones de la Fundación Universitaria Española (Colección Tesis Doctorales Cum Laude: Serie L, 20), 2003, p. 145.

no importa la posada. Lo importante, según Cervantes, es el camino. Y el camino de esta novela de Antoniorrobes lo es verdaderamente. Imágenes; situaciones sobremanera cómicas, humorísticas; alusiones de todo orden, siempre agudas, abundan en este recorrido, desde el prólogo [...]. Pero, sobre todo, el estilo. Algo que podríamos llamar, sin ironía, la falta de estilo: el juego espontáneo, sin afectaciones, de una personalidad original, cordial, simpática²¹⁴.

Dos meses después de publicada esta nota, Salazar Chapela comentaba la aparición de *26 cuentos infantiles*, tres tomos editados por la CIAP con los que Antoniorrobes confirmó que «no se acerca a los niños con tono pedagógico, sino simplemente jugando»²¹⁵. Sus cuentos son «una broma literaria de buen gusto, graciosa, absurda, cuyas contradicciones humorísticas devienen el encanto mayor de cada relato». Porque su mérito estriba, según el crítico, «en que consiguen distraer a los niños, y ello sin transcendentalismo, con el puro juego, siempre de buena ley, de la mejor literatura».

Como hicieran en su día «*Andrenio*, Díez-Canedo, Antonio Espina, Álvarez del Vayo, Eduardo Ortega y Gasset, Fernández Almagro, Fernando González, Juan Chabás y Jean Cassou», Salazar Chapela saludó la aparición de la segunda edición de *El jardín de los frailes*, «-casi- novela» en la que Manuel Azaña somete «sus recuerdos de niñez y adolescencia a los rigores del pensamiento»²¹⁶. Ambos componentes, el sentimental y el racional²¹⁷, son analizados detenidamente en la reseña, en la que el crítico se refiere también

²¹⁴ E. S. y Ch., «Antoniorrobes, *Novia, partido por 2*», art. cit.

²¹⁵ E. S. y Ch., «Antoniorrobes, *26 cuentos infantiles*», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 76 (15 de febrero de 1930), p. 15.

²¹⁶ E. S. y Ch., «Manuel Azaña: *El jardín de los frailes*. CIAP. Segunda edición», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 77 (1 de marzo de 1930), p. 15.

²¹⁷ El libro «parte de una anécdota personal, tiene muchos ribetes autobiográficos», pero «es, por sus miras últimas», como señala Francisco Caudet, «una meditación sobre el porvenir de España» («Manuel Azaña: Escritor y crítico», *Tiempo de historia*, Madrid, año VI, 65 (abril de 1980), p. 32).

a los principales rasgos de la prosa empleada. «En ella», asegura, «aparece Manuel Azaña con un sentido castizo del lenguaje, sin amaneramiento casticista alguno». Pero el autor «no es un estilista, aunque su prosa posea todas las calidades, precisamente las mejores, de un gran estilo. Este es en él consecuencia de su propio pensar, continuación o forma perfecta de sus ideas, y por ello aparece tan prieto, tan ceñido a los distintos temas, tan preciso»²¹⁸.

Por lo que se refiere a los ensayos reseñados, se advierte un claro predominio de los libros que analizan diferentes aspectos de la política nacional²¹⁹, en la que, como hemos podido observar al comentar el contenido de las entrevistas que preparó para *La Gaceta Literaria*, Salazar Chapela parecía estar más interesado que nunca. A pesar de ello, las notas críticas no consiguen impregnarse del entusiasmo que el escritor había sido capaz de imprimirles en el pasado, cuando, ajeno a la monotonía y a la prisa que presidía su actividad diaria en aquellos momentos, podía detenerse en la lectura de los libros que debía enjuiciar, para efectuar después una concienzuda reflexión sobre los mismos, meditación de la que surgían textos vivos, densos, incapaces de acoger todo cuanto el crítico deseaba expresar. La pasión con la que había tratado el regionalismo español está ausente en el comentario de *El problema político de Galicia*, de Vicente Risco, a pesar de

²¹⁸ No fue del mismo parecer Josefina Carabias, quien ha recordado así la impresión que le produjo su lectura: «Azaña era ya un escritor hecho. Su novela *El jardín de los frailes*, basada en los recuerdos de su vida en el Colegio Universitario de El Escorial, era la obra de un maestro de la lengua castellana. Tal vez por eso mismo a los jóvenes no nos arrebató del todo. Nos olía, quizás injustamente, a siglo pasado» (*Azaña: Los que le llamábamos don Manuel*. Barcelona, Plaza & Janés Editores (La vida es río), 1980, p. 84).

²¹⁹ Ése puede ser el asunto de alguno de los textos que se incluyen en *Voz y voto*, de Rafael Calleja, libro que comentó Salazar Chapela sin precisar su contenido, pues, según afirmó, se trata de «una baraja de temas distintos, distantes» (*La Gaceta Literaria*, Madrid, 69 (1 de noviembre de 1929), p. 6). Sobre las relaciones de Estados Unidos con Hispanoamérica, de gran interés para Salazar Chapela, sobre todo por lo que afectaba a esta última, versa *Yanquilandia bárbara. La lucha contra el imperialismo*, de Alberto Ghiraldo, libro que reseñó el crítico para *La Gaceta Literaria* (53 (1 de marzo de 1929), p. 3) y para *El Sol*, como veremos más adelante.

ser el libro «más violento, tanto por sus temas como por sus intenciones» de los publicados hasta la fecha por la Biblioteca de Estudios Gallegos²²⁰. Tampoco se detiene como sería de esperar en el análisis de *Notas de un confinado*, de Luis Jiménez de Asúa. Únicamente describe su contenido, e insiste en señalar el interés que puede despertar en el lector un volumen en el que el autor utiliza «un tono científico en un tema que tanto, por razones que no hay que decir, se prestaba a la efusión de resentimientos, desprecios y anatemas»²²¹.

El pesimismo que suscitó en Victoriano García Martí la contemplación de «"la nueva generación"» española consiguió hacer reaccionar al crítico, quien parece recuperar, con este motivo, las fuerzas perdidas. «Para García Martí todo es zozobra, inestabilidad, en nuestra época. Para García Martí hay grandes problemas en pie, cuya resolución no podrá correr a cargo de la juventud deportiva [...]. Para García Martí el espectáculo juvenil de hoy es "antipático y repulsivo"», escribió, contrariado, Salazar Chapela²²². El autor miraba a su alrededor con «unos cristales pesimistas, ahumados [...]. De ahí sus consecuencias tristes, luctuosas». A pesar de ello, le gustó el libro, porque, como siempre, García Martí «procura en sus ensayos dejar en silencio, para que adivinemos, la última palabra». Es, en definitiva, «la explicación de una sensibilidad frente al mundo moderno», lo cual no deja de ser respetable.

De algunas personalidades interesantes de la actualidad española, entre las que se encuentran políticos, científicos, periodistas, escritores y artistas, se ocupa Darío Pérez en *Figuras de España*, libro en el que vio Salazar Chapela, por encima de cualquier otro mérito, «un valor, sobre todo,

²²⁰ E. S. y Ch., «Risco, Vicente, *El problema político de Galicia*», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 94 (15 de noviembre de 1930), p. 14.

²²¹ E. S. y Ch., «Luis Jiménez de Asúa: *Notas de un confinado*», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 83 (1 de junio de 1930), p. 15.

pedagógico», pues en este país, como ya había afirmado en alguna ocasión, «lo mejor de nuestras personalidades está como sepulto, ignorado»²²³. En España, afirmó el crítico, «alzar hasta la popularidad a esas figuras [...] es obra meritoria». Éste es, por tanto, uno de los aciertos del autor, quien hace gala además de «un poder de síntesis singularísimo y un tacto especial para enlazar, conjugando, en cada figura, la biografía, la obra y la personalidad personal [*sic*]...». Por ello, finalizó Salazar Chapela, «ni importa siquiera que las figuras no sean todas ellas de primera línea», aunque sin duda le agradó muchísimo el que se hubiera ocupado de Falla, de Juan Ramón y de Benjamín Jarnés, las únicas que menciona²²⁴.

Por decisión personal comentó, con toda probabilidad, dos libros cuyos autores, si bien no tenían nada que ver con la CIAP, se hallaban muy presentes en la evolución intelectual y en la educación sentimental de Salazar Chapela. Se trata de Alfonso Pogonoski, su profesor de literatura en las aulas del Instituto Provincial de Málaga, del que tuvo la satisfacción de reseñar *El teatro para los niños*, texto de una conferencia en la que se trasluce, por encima de su «abundante cultura», el espíritu de Pogonoski, «lo que más estimábamos de nuestro antiguo profesor», confesó el crítico²²⁵. En «José Ortega y Gasset» dio cuenta de la aparición del séptimo volumen de *El Espectador* —publicado al mismo tiempo que el filósofo daba a conocer «en *El Sol* los folletos [...] sobre el imperio actual de las masas»—, pero no comentó su contenido, «entre otras razones, porque», según afirmó, «es

²²² S. y Ch., «V. García Martí: *La emoción del momento*», *art. cit.*

²²³ E. S. y Ch., «Darío Pérez: *Figuras de España*», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 84 (15 de junio de 1930), p. 14.

²²⁴ El autor eligió a Jarnés como «elemento representativo de la nueva literatura», a pesar de lo cual «da la sorpresa de no participar en tantas extravagancias de sus pragmatismos» (Darío Pérez, *Figuras de España*. Madrid, CIAP, 1930, pp. 269 y 273).

²²⁵ E. S. y Ch., «Alfonso Pogonoski: *El teatro para los niños*», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 80 (15 de abril de 1930), p. 15. Al citado profesor nos hemos referido en *1.1. La luz de Málaga*.

inocente glosar lo que se halla obvio en su justa expresión»²²⁶. En su opinión, era preferible destacar, al igual que lo había hecho anteriormente, que en los ensayos que componen el volumen,

como en toda la obra de José Ortega y Gasset, presenciamos un espectáculo fuerte, poderoso, que arguye dos ímpetus o pasiones: la pasión de la verdad o por la verdad y la pasión constante, violenta, de proferirla a toda costa. Esta última apetencia de Ortega y Gasset, este continuo echar fuera de sí mismo con un movimiento mixto de imperialismo y alegría sus descubrimientos, sus verdades, presta un tono inconfundible, cordial a sus relaciones. Por algo afirma Gracián que decir verdad, o verdades, «es un sangrar de corazón».

Por lo que se refiere a los libros de género lírico que examinó, cabe decir que se trata de obras poco representativas de las tendencias poéticas que empezaban a despuntar en aquellos años. Lejos de importarle, el crítico se muestra dispuesto a encontrar en cada una de ellas algún mérito, aunque para ello tenga que renunciar, como de hecho hace constantemente, a los criterios de valoración que había aplicado, y defendido vehementemente, poco tiempo atrás. Con esta nueva disposición, mucho más abierta que la que había sostenido con anterioridad, Salazar Chapela reseñó tres poemarios de autores hispanoamericanos. *Signos: Símbolo*, de Eduardo Vaccaro, incluye «versos de muy distintas épocas –estadios, estados– poéticos», desde los más espontáneos, compuestos a la manera de los cantares populares españoles, hasta los más complejos, por los que se adivina «que ya llegó a América la ola gongorina»²²⁷. En *Sonaja*, del escritor costarricense Max Jiménez, observa el crítico «una suerte de romanticismo, al parecer tímido, que apenas

²²⁶ E. S. y Ch., «José Ortega y Gasset», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 71 (1 de diciembre de 1929), p. 6.

²²⁷ S. y Ch., «Eduardo Vaccaro: *Signos: Símbolo*», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 69 (1 de noviembre de 1929), p. 6.

levanta una, dos pulgadas sobre la superficie de su verso»²²⁸. A pesar de ello, el poeta posee «un espíritu moderno, abierto a todas las actualidades, dispuesto a sumergirse en todos los mares, por peligrosos que sean», que complace a Salazar Chapela, quien selecciona al final de su reseña, guiado «por nuestras preferencias, ajenas en este momento a toda intención crítica», los poemas más destacables del volumen. Sensibilidad romántica destila también el peruano César Cáceres Santillana en *Cuarto creciente*, «un libro fragmentado en breves poemas, en máximas y aforismos» en el que «las imágenes crecen espontáneas al lado de aristas rígidas, razonadas, intelectuales»²²⁹.

Nada tiene que reprochar a Miguel Gimeno Castellar, premio de la Cámara Oficial del Libro de Madrid por *Torre de silencio*, aunque utilice un tono que «dista mucho del empleado frecuentemente hoy, sin que aquello quiera decir, ni mucho menos, que el poeta se refugie, pasado, en el pasado»²³⁰. En el caso de Salvador Rueda, del que la editorial Renacimiento acababa de publicar *Antología poética*, Salazar Chapela advertía que era «injusto acercarse [...] con un criterio estricto (estrecho) moderno» a sus versos, pues, aunque era bien cierto que desde la «perspectiva actual, [...] Rueda presenta escasísimo interés», no lo es menos que, en su época, apareció «con fuerza personal y original, con ímpetu renovador, con juventud»²³¹.

Gratamente sorprendido por el «adelanto feliz sobre su obra anterior» que descubrió en *Mitos*, de Mauricio Bacarisse, el crítico destacó en su reseña la

²²⁸ E. S. y Ch., «Sonaja. Max Jiménez», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 79 (1 de abril de 1930), p. 15.

²²⁹ E. S. y Ch., «César Cáceres Santillana, *Cuarto creciente*. Prólogo de R. Blanco-Fombona», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 84 (15 de junio de 1930), p. 14.

²³⁰ E. S. y Ch., «Miguel Gimeno Castellar: *Torre de silencio*», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 79 (1 de abril de 1930), p. 15.

²³¹ E. S. y Ch., «Salvador Rueda, *Antología poética*», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 53 (1 de marzo de 1929), p. 3.

depuración a la que había sometido su intimidad el poeta, «hasta obtener estos signos puros, esenciales, que constituyen la cadena brillante de poemas, deslumbrante en imágenes de su libro»²³². El esfuerzo resultaba tanto más loable cuanto que Bacarisse había procedido «en contra de su teoría. En contra, naturalmente, del prólogo de este libro, donde [...] argumenta en perjuicio de la imagen y a favor del mito». La segunda entrega de *Versos y oraciones de caminante*, publicada diez años después de la primera, le permitió confirmar que el verso de León Felipe «no fue nunca solamente lírico», sino que «su poesía obtuvo algo, mucho en ocasiones, de la inteligencia»²³³. Fiel a «su línea primera original, temperamental», el poeta «suaviza con más sabiduría las aristas de sus intenciones» de lo que lo hizo inicialmente. León Felipe posee una capacidad crítica que le «presta gran originalidad a los *Versos y oraciones de caminante*», aunque ésta añada innegables dificultades al «arte de la poesía», del mismo modo que traba —«como ha dicho Croce, porque impide en los mejores momentos el tono espontáneo, inconsciente, la genialidad»— al crítico literario.

El comentario que redactó con mejor predisposición fue, sin lugar a dudas, el dedicado a *Stadium*, primer libro de Ramón Fera, autor que «anda entre los nuevos, entre los buenos», que se nutre «de elementos tan vaporosos y aristocráticos como el cielo y las nubes. Casi vive del aire —es decir: de la imagen—, por donde su poesía cobra una fina ingravidez poética, un perfil ascensional huidizo, una gracia caprichosa de humo en volutas, hacia el cielo...»²³⁴. A la originalidad de sus imágenes se había referido ya, en el prólogo, Antonio Espina, del que Salazar Chapela cita algunas frases con las

²³² E. S. y Ch., Mauricio Bacarisse: *Mitos*, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 76 (15 de febrero de 1930), p. 15.

²³³ E. S. y Ch., «León-Felipe: *Versos y oraciones de caminante*», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 79 (1 de abril de 1930), p. 15.

²³⁴ E. S. y Ch., «Ramón Fera: *Stadium*», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 94 (15 de noviembre de 1930), p. 15.

que se muestra plenamente de acuerdo: «Es verdad. Al lado de la estrofa puramente imaginativa, o en la misma estrofa imaginativa, Ramón Ferial coloca o insufla un tono más cerca de la pura lógica que de la pura gracia de imaginar». Por todo ello, el poeta «irrumpe en la pista poética con caracteres singulares, originales, de poesía nueva; con fuerza individual propia para sostenerse independiente; con riqueza de imágenes inesperadas; con presente indubitable, cierto; con porvenir seguro», auguró el crítico.

3.2.2. Otras revistas del grupo editor

La Gaceta Literaria no fue la única publicación periódica de que dispuso la CIAP para promocionar su producción editorial. En 1930, la poderosa empresa contó también con otras revistas ideadas con el mismo fin: *Libros*, *La Raza* y *Cosmópolis*, tres cabeceras destinadas a grupos de lectores muy distintos, a los que se pretendía hacer llegar la publicidad directa e indirecta de los libros de la CIAP que nutrían sus páginas. En esta nueva operación comercial Salazar Chapela desempeñó una función de primer orden. Seguramente su misión fue más allá de la redacción de los artículos y de las notas críticas que aparecieron publicadas con su firma, actividad esta última que se vio muy condicionada por las circunstancias.

Libros se convirtió, a partir de enero de 1930 –cuando se encontraba en su cuarta época (año XLIX, número 25)–, en un vistoso escaparate de la producción de la compañía. La revista, de pequeño formato, llenó sus páginas –no numeradas– de publicidad y de fotografías relacionadas con la actividad empresarial de la CIAP, razón por la que cambió su primer subtítulo –*Boletín mensual de la producción bibliográfica española e hispanoamericana*– por uno mucho más acorde con su contenido –*Boletín mensual de novedades*–. Además de publicar anuncios a toda página sobre

colecciones de libros y publicaciones periódicas²³⁵, cada entrega contó con un reducido número de artículos en los que se ofreció información sobre las actividades promovidas por el grupo editor²³⁶. La parte más importante de los volúmenes la configuran fragmentos de reseñas críticas sobre novedades o éxitos editoriales –casi todos de la casa–, notas que habían visto la luz previamente en *El Sol*, *La Libertad*, *La Gaceta Literaria*, *Cosmópolis* y *La Raza*; esto es, en publicaciones propias o en aquéllas en las que colaboraban críticos vinculados a la CIAP. Ése fue el caso, lógicamente, de Salazar Chapela, de quien se reprodujeron un total de 18 comentarios, textos que

²³⁵ Valgan como ejemplos la página dedicada a la «Colección de documentos inéditos para la historia de Hispano-América», que dirigía Rafael Altamira (*Libros*, Madrid, 25 [enero de 1930]); la que sirvió para promocionar «El libro del pueblo. Enciclopedia popular Hispano-Americana», en la que se incluyó un boletín de pedido (*Libros*, Madrid, 36 [diciembre de 1930]); la presentación de Ediciones Hoy (*idem*), o la que informa acerca de las «Bibliotecas Populares Cervantes» (*Libros*, Madrid, 32 [agosto de 1930]). En «Importantes revistas españolas» (*Libros*, Madrid, 28 [abril de 1930]), los responsables de la empresa recordaron a los lectores las excelencias de *La Raza*, de *La Gaceta Literaria* y de *Cosmópolis*. Unos meses más tarde ofrecieron «Una suscripción ejemplar» (*Libros*, Madrid, 32 [agosto de 1930]), que comprendía, por el módico precio de cinco pesetas mensuales, «los cuatro números semanales de *La Raza*; los cuatro números, también semanales, de *El perro, el ratón y el gato*; cuatro números de *La novela de hoy*; dos números de *La Gaceta Literaria*; el número mensual de *Cosmópolis*; el número de *Libros*». También agruparon en un mismo anuncio títulos pertenecientes a diferentes sellos comerciales y a distintas colecciones –todos integrados en la CIAP–, como podemos observar en «Actualidad española», recuadro con el que los editores de la revista deseaban «orientar al lector», habida cuenta de lo complicada que era «la situación de España [...] en el orden político» (*Libros*, 29 [mayo de 1930]), con «una lista de los libros, a nuestro juicio, más trascendentales de estos últimos tiempos».

²³⁶ Es el caso de «Vida activa de la Compañía Ibero-Americana de Publicaciones» (*Libros*, Madrid, 25 [enero de 1930]), en el que los lectores tuvieron noticia de los actos desarrollados en el *Círculo de Bellas Artes, de Madrid, con motivo de la Fiesta del Libro del Niño*, «primera celebrada en España con este nombre, tendiente a propagar el libro infantil y estimular a los padres y maestros para que adquieran este tipo de literatura para sus hijos y discípulos», fiesta que, lógicamente, había sido organizada por la CIAP. También se dio cuenta de la entrega de juguetes y de libros a los hijos de los empleados que se llevó a cabo en las dependencias de la empresa durante el día de Reyes, acto al que asistió, junto a otros escritores, Salazar Chapela. La nota concluye con una breve información sobre la reciente inauguración de una librería de la CIAP en Barcelona, banquete al que «asistió toda la intelectualidad catalana y gran parte de la intelectualidad madrileña».

habían aparecido, poco antes, en *La Gaceta Literaria*²³⁷, *El Sol*²³⁸, *La raza*²³⁹ y *Cosmópolis*²⁴⁰.

La revista publicó también una «Bibliografía general del mes» en la que no sólo se consignaron títulos editados por la CIAP, por lo que solicitaron a los editores que enviaran ejemplares para poder incluir sus referencias en el citado inventario. *Libros* contó además con un «Índice alfabético de nombres citados», donde se mencionaron hasta los autores de los prólogos que preceden a los volúmenes de las «Bibliotecas Populares Cervantes»²⁴¹, colección en la que nos detendremos más adelante.

La revista dejó de publicarse en enero de 1931, tras la aparición del número 37. Tal vez no había logrado el índice de ventas previsto²⁴², un volumen de

²³⁷ Se trata de *El campo, la ciudad, el cielo*, de Antonio de Obregón, y *Lancelot* 28° - 7°, de Agustín Espinosa (*Libros*, Madrid, 25 [enero de 1930]); *Mitos*, de Mauricio Bacarisse (*Libros*, Madrid, 26-27 [febrero-marzo de 1930]); *Torre de silencio*, de Miguel Gimeno Castellar, y *Sonaja*, de Max Jiménez (*Libros*, Madrid, 28 [abril de 1930]), reseñas de las que nos ocupamos, lo mismo que sucede en el caso de las publicadas en *El Sol*, *La Raza* y *Cosmópolis*, en los apartados correspondientes a estas publicaciones incluidos en el presente capítulo.

²³⁸ *Circuito imperial*, de Ernesto Giménez Caballero (*Libros*, Madrid, 25 [enero de 1930]); *Cuando ya esté tranquilo*, de Eugenio D'Ors, *Panoramas mejicanos*, de Rufino Blanco-Fombona, y *La corporeidad de lo abstracto*, de Juan José Domenchina (*Libros*, Madrid, 26-27 [febrero-marzo de 1930]); *La isla de los santos*, de Ricardo Baeza, obra a la que se refirió Salazar Chapela en su artículo «Españoles en Albión» (*Libros*, Madrid, 32 [agosto de 1930]); *Citroën 10HP*, de Ehrenburg, y *Los films de dibujos animados*, de Gómez Mesa (*Libros*, Madrid, 36 [diciembre de 1930]).

²³⁹ *El vicio, la voluntad y la ironía*, del doctor Gustavo Pittaluga (*Libros*, Madrid, 29 [mayo de 1930]); *Motivos y letras de España*, de Blanco-Fombona, y *Nuevos retratos*, de José María Salaverriá (*Libros*, Madrid, 30 [junio de 1930]).

²⁴⁰ *El concepto de la patria*, de Pedro Sainz Rodríguez (*Libros*, Madrid, 33 [septiembre de 1930]); *La sexología*, de Quintiliano Saldaña, y *Nuevos paisajes*, de Gregorio Arrieta (*Libros*, Madrid, 34 [octubre de 1930]).

²⁴¹ Salazar Chapela fue incluido en el citado índice como autor del prólogo de *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de Stevenson, en los números 26-27 (febrero-marzo de 1930) y 28 (abril de 1930). En el 30 (junio de 1930) figuró como responsable del prefacio de *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe.

²⁴² En las primeras páginas de la publicación, sus responsables informaban de las facilidades de compra que se ofrecían a los lectores en esta nota: «Todas las obras anunciadas en este Boletín se remiten francas de porte a provincias, Portugal y Repúblicas Americanas, incluso Estados Unidos y sus posesiones, previo envío del precio señalado, por Giro postal o en sellos de correos españoles. Si se desea recibirlas en paquete

negocio que era, como no se le podía ocultar a nadie, su única meta. Por ello, pasado el tiempo, la publicación —a la que podríamos calificar de catálogo editorial seriado— no ha merecido la atención de los estudiosos de este período²⁴³, como tampoco han suscitado interés alguno *La Raza* y *Cosmópolis*, revistas sobre las que existe, todavía hoy, un desconocimiento prácticamente absoluto²⁴⁴.

3.2.2.1. *La Raza*

El 1 de marzo de 1930, *La Gaceta Literaria* insertó en su página 15 un anuncio en el que se informaba de la inmediata aparición de *La Raza*, la antigua *Revista de la Raza*, de periodicidad mensual, que había sido fundada, como *El Heraldo de Marruecos*, por Manuel Luis Ortega. Quince años después de su nacimiento, la publicación vería de nuevo la luz «rejuvenecida merced a grandes y atinadísimas reformas»²⁴⁵ el día 9 de marzo de 1930. Desde entonces, las entregas de *La Raza. Revista hispánica* —32 páginas inicialmente numeradas, después sin foliar, impresas en papel satinado— salieron a la venta todos los jueves —y no quincenalmente, los días 7 y 22 de

certificado, debe añadirse al envío de fondos el costo del mismo. (Pesetas 0,30 por cada paquete hasta 4 kilos). Los pedidos de países extranjeros, salvo los antes mencionados, deberán acompañarse de su importe, más 10 por 100 para gastos de porte y certificado. *We accept English of American Banknotes in payment, but not foreign postage stamps.* Enviaremos también contra reembolso a donde quiera que se halle establecido este servicio, pero cargaremos en factura el costo de dicho reembolso. Pedidos a Librería "Fernando Fe". Apartado 33- Madrid» (*Libros*, Madrid, 29 [mayo de 1930]).

²⁴³ Únicamente la menciona José Esteban cuando, tras referirse a las prácticas empresariales de la CIAP, escribe: «creó asimismo la revista *Libros*, que dirigió Luis Bello, dedicada exclusivamente a propagar sus publicaciones y que se repartía profusamente, haciendo llegar hasta cada posible lector las últimas novedades literarias» («Editoriales y libros de la España de los años treinta», *El Madrid de la República*. Madrid, Ediciones Sílex (Biblioteca de Madrid, 1), 2000, p. 82).

²⁴⁴ Sobre esta última afirma Juan Manuel Bonet al concluir su artículo sobre la conocida publicación homónima: «A finales de los años veinte hubo, también en Madrid, otra revista con el mismo título, y muy lujosamente editada, pero de contenido menos específicamente literario y menos interesante» (*Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*. Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 175).

²⁴⁵ «*La Raza*», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 77 (1 de marzo de 1930), p. 15.

cada mes, como se aseguró primero— a un precio de 40 céntimos el número suelto y 9 pesetas la suscripción anual. Manuel L. Ortega y Rafael de Morales —director y redactor-jefe, respectivamente— tampoco pudieron cumplir todas las promesas que habían divulgado con anterioridad. La primera de ellas, la intención de publicar sólo dibujos, «para evitar en todas las informaciones la fotografía»²⁴⁶, dejó de ser una realidad a poco de iniciada la segunda etapa de la revista²⁴⁷.

Los contenidos previstos también se fueron modificando con el tiempo, tal vez a causa de las dificultades con las que se enfrentaron a la hora de contar con algunos de los colaboradores anunciados. Así sucedió en el caso de los artículos de política²⁴⁸, los que hacían referencia al mundo americano²⁴⁹, las

²⁴⁶ La revista iba a contar sólo con «dibujos [...]. Llevará una portada de actualidad, en tricolor, por Bartolozzi, Penagos, Rivas, Baldrich, Ferrer u otro prestigioso dibujante». Al final del citado anuncio, se insistía de nuevo en que *La Raza* «no llevará nunca fotografías, se verá, en cambio, ilustrada artísticamente con dibujos de Sileno, Puyol, Óscar, Solís Ávila, Aristo Téllez y Augusto» (*idem*).

²⁴⁷ Lo cierto es que sólo los primeros números incluyeron bocetos de Ramón Puyol. Muy pronto, las fotografías inundaron las páginas de la revista, en la que se incluyó también un anuncio del Trust Gráfico CIAP, en el que promocionaban sus «Fotograbados. Rápidos. Irreprochables. Económicos» (*La Raza*, Madrid, 195 (2 de octubre de 1930), s.p.).

²⁴⁸ «*La Raza* atenderá a la política con artículos de Rafael Altamira, Antonio Zozaya, Miguel de Unamuno, Dionisio Pérez, Gregorio Marañón, Soldevila» («*La Raza*», *art. cit.*). De todos los nombres citados, fue el periodista Dionisio Pérez —(1871-1935), autor de alguna novela, un libro de viajes y varias biografías— el encargado de la citada sección.

²⁴⁹ «*La Raza* no excluirá el mundo americano. Se ocupará de él con artículos de Benjamín Jarnés, Rufino Blanco-Fombona, Alberto Ghirardo». Según hemos podido comprobar, este último publicó algunas colaboraciones en la revista. No lo hizo Jarnés, quien sí había participado en la primera etapa de la publicación, en la que vieron la luz tres artículos suyos («Mundo americano. Raza y cultura», «La prosa heroica de Martí» y «América. El hombre medio»), aparecidos todos en diciembre de 1928 (*cfr.* Juan Domínguez Lasierra, *Ensayo de una bibliografía jarnesiana*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1988, p. 90). La CIAP se había precipitado al anunciarlo como colaborador, pues no contaba con respuesta en firme del interesado. Por las razones a las que haremos mención más adelante, Jarnés no pudo acceder a la petición que le hizo la compañía en la carta que le remitió el 18 de febrero. En ella le informaban, en primer lugar, del cambio que iba a experimentar la cabecera: «*La Revista de la Raza*, que cuenta más de quince años de existencia, va a entrar en una nueva época de su publicación, en la que se mejorará con grandes modificaciones, sin que pierda, antes al contrario, procurando acentuar su carácter de exponente de la vida política, artística y literaria del mundo de habla española, a cuyo efecto aparecerá quincenalmente, al precio de cuarenta céntimos». También solicitaban su participación en el proyecto, y le informaban del precio —no

informaciones sobre las culturas musulmana y sefardí²⁵⁰ y las secciones consagradas a la mujer y al niño²⁵¹. Las páginas de *La Raza* incluyeron asimismo crónicas deportivas –firmadas por *Juan Sin Rumbo*–, crónicas taurinas, noticias cinematográficas²⁵², encuestas²⁵³, pasatiempos, chistes, concursos²⁵⁴ y publicidad, tanto de la CIAP²⁵⁵ como de empresas ajenas a la compañía²⁵⁶.

demasiado alto– al que pensaban pagar los artículos: «Deseamos para esta labor contar con la inestimable colaboración de usted, a cuyo fin le solicitamos nos favorezca enviándonos un artículo mensual, sobre asuntos americanos, para el que fijamos una retribución de cuarenta pesetas» (Benjamín Jarnés, *Epistolario, 1919-1939 y Cuadernos íntimos, ob. cit.*, p. 120).

²⁵⁰ La revista «no excluirá tampoco al mundo musulmán; llevará informaciones de Santos Fernández y Gil Benumeya. Ni al mundo sefardí, del cual ha de informar extensamente Rodolfo Gil» («*La Raza*», *art. cit.*). Gil Benumeya colaboró, en efecto, en la publicación, aunque conviene precisar que las informaciones a las que nos estamos refiriendo dejaron de aparecer en las páginas de *La Raza* poco tiempo después de su lanzamiento.

²⁵¹ «*La Raza* se ocupará asimismo de la mujer y el niño, y estas secciones correrán a cargo de Concha Espina, Carmen de Burgos, María de Echarri, María Luz Morales, Matilde Muñoz, Remée de Hernández» (*idem*). No todas estas colaboradoras anunciadas llegaron a firmar artículos, mientras que sí lo hicieron otros nombres no previstos, como es el caso de Anita Prieto, autora de «La mujer y los hijos. La tragedia de los exámenes» (*La Raza*, Madrid, 190 (28 de agosto de 1930), s.p.).

²⁵² Publicaron artículos Rafael Martínez Gandía («Nuestros pelicularos, olvidados», *La Raza*, Madrid, 192 (11 de septiembre de 1930), s.p.), y Bernabé de Aragón («Notas de la Pantalla. Charlie Chaplin, padre de *Charlot*», *La Raza*, Madrid, 201 (13 de noviembre de 1930), s.p.). También se difundieron textos anónimos, como es el caso de «Españoles en Hollywood» (*La Raza*, Madrid, 194 (25 de septiembre de 1930), s.p.), de «Los panoramas españoles, escenario de una película de la UFA» (*La Raza*, Madrid, 196 (9 de octubre de 1930), s.p.) o de «La resurrección, en película, del caso Dreyfus» (*La Raza*, Madrid, 198 (23 de octubre de 1930), s.p.).

²⁵³ La revista publicó, entre otras, una encuesta sobre el miedo profesional, a la que contestó Antoniorrobes (*La Raza*, Madrid, 198 (23 de octubre de 1930), s.p.) y un breve cuestionario para recabar la opinión de José Muñoz Carrasco y de José Villagrán Jiménez sobre las Bibliotecas Populares (*La Raza*, Madrid, 189 (9 de junio de 1930), s.p.).

²⁵⁴ Para participar en el concurso «Para todos» era necesario enviar el cupón que aparecía en la revista. Los niños podían ganar un «precioso juguete», o una suscripción a las «Bibliotecas Populares Cervantes» si eran capaces de ordenar correctamente la frase de un telegrama que había quedado ilegible después de que una jirafa se comiera el mensaje. Las mujeres recibirían «un objeto por valor de trescientas pesetas o una colección de obras completas de Fernández Flórez o Concha Espina». Para ello debían completar la receta de cocina que se proporcionaba parcialmente e indicar el nombre del plato. Los dibujantes recibirían mil pesetas si la portada de tema libre que habían enviado resultaba elegida. En el caso de los escritores, el premio ascendía a quinientas pesetas para el mejor cuento (*cfr. La Raza*, Madrid, 191 (4 de septiembre de 1930), s.p.). Los lectores pudieron participar

Todo parece indicar que los responsables de la publicación adecuaron los contenidos de la misma no sólo a las preferencias del público, sino a la existencia de colaboradores que pudieran encargarse de cada una de las secciones. La mayoría de ellos fueron escritores vinculados al grupo, bien directamente, bien a través de algunos de sus proyectos editoriales, como es el caso de *La Gaceta Literaria*²⁵⁷. Por ello, no hubo ningún problema para mantener la página dedicada a la información teatral, de la que se ocupó, como estaba previsto, Rafael Marquina²⁵⁸. Los editores contaron también con la participación de Miguel Pérez Ferrero, encargado de la sección de arte²⁵⁹,

también en un concurso de pasatiempos, dotado con cien pesetas en metálico, para el vencedor, y una colección de libros de la CIAP por valor de cincuenta pesetas y una suscripción por un año de *La Raza*, para el segundo y el tercer clasificados, respectivamente (cfr. *La Raza*, Madrid, 200 (6 de noviembre de 1930), s.p.). Pero, sin duda, la convocatoria más original fue la denominada «La instantánea de la suerte», anunciada en la revista el 6 de noviembre de 1930: «*La Raza* publica semanalmente una fotografía obtenida en cualquier sitio de Madrid, sin conocimiento de la persona retratada. Aquel que encuentre su fotografía publicada bajo este título, será obsequiado con una moneda de oro de veinticinco pesetas».

²⁵⁵ Por sesenta pesetas al año –cinco pesetas mensuales– los lectores podían realizar una «suscripción combinada especial» que les permitiría recibir los semanarios *La Raza*, *El perro*, *el ratón y el gato*, *La Novela de Hoy*, *La Gaceta Literaria* –de periodicidad quincenal– y *Cosmópolis*, «revista mensual de alta literatura y de información mundial. Arte, ciencia, teatros, deportes, cine, modas, etc., etc.». Los suscriptores obtendrían además el 15 por 100 de descuento sobre el precio de las obras que desearan adquirir del catálogo CIAP (cfr. «¿Quiere usted ser rico? ¿Quiere usted estar bien informado?», *La Raza*, Madrid, 197 (16 de octubre de 1930), s.p.).

²⁵⁶ Anunciaron sus productos, entre otras empresas, «Cerámica Artística J. Ruiz de Luna», de Talavera de la Reina (número 194, del 25 de septiembre de 1930); el «Almacén de hierros y ferretería Hijos de Matilde Orueta», de Madrid; la «Imprenta Aldecoa», de Madrid, y los fabricantes de la pistola automática «Sper. Una revolución en las armas cortas» (número 209, del 8 de enero de 1931). La Cooperativa de Ventas de Jaén, y en su nombre, Juan Ambrosio Benavides, publicó un llamamiento, a toda página, dirigido «A los olivaderos de España» en el que los instaba a integrarse en la Cooperativa Nacional (número 204, del 4 de diciembre de 1930).

²⁵⁷ Se trata, por regla general, de firmas de menor prestigio que las prometidas inicialmente, entre las que se encuentran, además de las citadas, las de Benjamín Trevilla, Santiago Camarasa, Joaquín Belda, Antoniorrobes, Joan Estelrich, Tenreiro, Josep Pla, el doctor César Juarros o Ataúlfo G. Asenjo.

²⁵⁸ De entre sus colaboraciones podemos destacar «Rivas Cherif en el Español» (*La Raza*, Madrid, 180 (9 de junio de 1930), s.p.) y «El teatro español en América» (*La Raza*, Madrid, 200 (6 de noviembre de 1930), s.p.).

y, lógicamente, con aquellos autores a los que la CIAP les venía editando sus libros, de los que se ofrecieron algunos fragmentos como adelanto²⁶⁰.

Para los responsables de la publicación, el espacio reservado a la literatura no entrañó dificultad alguna, aunque, en este caso, tampoco pudieron cumplir plenamente con la palabra dada²⁶¹. Sí mantuvieron —como no podía ser de otro modo tratándose de una de las principales bases del proyecto— su intención de atender «al libro de actualidad, con artículos de E. Salazar y Chapela»²⁶², que aparecieron publicados en la sección «Un libro»²⁶³. Esta página vio la luz en todos los números de la segunda etapa de la revista a excepción de uno, publicado el 18 de diciembre de 1930 y consagrado por entero a la sublevación de Jaca. Son, por tanto, treinta y seis artículos en los que, con el paso del tiempo, observamos algunas variaciones destacables. Los primeros incluyen la firma de Salazar Chapela, aunque ésta se traslada, en ocasiones, desde el principio de la página hasta el final de la misma²⁶⁴. A

²⁵⁹ El crítico literario publicó, entre otros artículos, «Gori Muñoz, caricaturista» (*La Raza*, 176 (9 de abril de 1930), p. 11) y «Maestros de hoy y de mañana» (*La Raza*, Madrid, 184 (17 de julio de 1930), s.p.), en el que valora la pintura de Joan Miró.

²⁶⁰ Es el caso de Luisa Carnés (*La Raza*, Madrid, 188 (14 de agosto de 1930), s.p.).

²⁶¹ «*La Raza* atenderá a la literatura con artículos de Insúa, Pío Baroja, Martínez Sierra, Montero Alonso, Zamacois» («*La Raza*», art. cit.). En realidad, fue J. Montero Alonso, autor, entre otras colaboraciones, de «Lo que leen los que escriben. *Azorín*» (*La Raza*, Madrid, 175 (24 de marzo de 1930), s.p.), el que se ocupó de la información literaria.

²⁶² («*La Raza*», art. cit.).

²⁶³ En su primera etapa, la *Revista de la Raza* publicó breves reseñas sin firma, entre las que encontramos una nota dedicada a *Aventuras de un fánfarrón*, novela de W. M. Thackeray que vio la luz precedida de un prólogo de Salazar Chapela (cfr. 172 (enero de 1930), p. 8).

²⁶⁴ Los editores intentaron resolver así el problema que se les planteó al citar, junto al título del libro reseñado, el nombre de su autor precedido de la preposición «por», del mismo modo en que suele hacerse en los países anglosajones, según podemos observar en «Un libro. *El vicio, la voluntad y la ironía*. Por Gustavo Pittaluga» (*La Raza*, Madrid, 177 (23 de abril de 1930), p. 10). En ocasiones, el nombre que apareció fue el del crítico —del mismo modo que en el resto de colaboraciones de la revista—, dando lugar a cierta confusión, como sucede en «Un libro. *Novísimas greguerías*. Por Esteban Salazar Chapela» (*La Raza*, Madrid, 175 (24 de marzo de 1930), p. 7). Sólo en dos números encontramos excepciones a estos procedimientos. En el primero, probablemente a causa de un error, no se consigna el nombre de Salazar Chapela, aunque en aquellas fechas todas sus colaboraciones iban firmadas («Un libro. *Memorias*. Por B. Pérez Galdós» (*La Raza*, Madrid, 176 (9 de abril de 1930), p. 10). El segundo se atribuye a un desconocido P.

partir del 10 de julio de 1930, la sección se vuelve anónima, si bien la tipología textual utilizada –la entrevista– nos revela que sigue siendo Salazar Chapela el responsable de la sección²⁶⁵. El crítico pudo haber tomado la decisión de que su nombre no apareciera en las páginas de *La Raza*, del mismo modo que fue él quien determinó el cambio de forma que introdujo en sus colaboraciones. En un principio, las reseñas, bastante extensas, incluyen información sobre el autor y su producción, reflexiones suscitadas por la lectura de la obra objeto de análisis y una valoración de la misma. Pero a partir del 17 de julio –justo después de que desaparezca su nombre de la sección, y coincidiendo con el lanzamiento de *Cosmópolis*, revista en la que también tendrá a su cargo la crítica literaria–, Salazar Chapela cambia radicalmente de método, y recurre a la entrevista con el autor del libro del que se ocupa para presentarlo al lector²⁶⁶. De este modo, el crítico solucionó,

Aparicio («Un libro. *Entre el fauno y la sirena*. Cuentos de José Francés», *La Raza*, Madrid, 21 de agosto de 1930), p. 1), posible seudónimo bajo el que quizá intentó esconder su identidad Salazar Chapela antes de tomar la decisión de renunciar a la autoría de estas colaboraciones. Por supuesto, cabe contemplar también la posibilidad de que ambos artículos no fueran obra de Salazar Chapela, aunque el estilo de los mismos coincide con el resto de las colaboraciones a las que nos estamos refiriendo.

²⁶⁵ Aunque Salazar Chapela quiso ocultar su identidad en estas entrevistas, como podemos observar en la que le realiza a Ricardo Baeza –a quien le recuerda la existencia de «un artículo donde se dibuja el perfil de los cuatro escritores de habla española que han residido en Londres», sin reconocer que había salido de su pluma («Un libro. *La isla de los santos*. Por Ricardo Baeza», *La Raza*, Madrid, 186 (31 de julio de 1930), s.p.)–, Alberto Insúa lo identificó en una de sus intervenciones: «¿Qué es el público, amigo Salazar?», le preguntó en la entrevista que se publicó en «Un libro. *El amante invisible*. Por Alberto Insúa» (*La Raza*, Madrid, 184 (17 de julio de 1930), s.p.). Sin embargo, Salazar Chapela sí se refirió a la reseña sobre Ramón de Basterra que había redactado para *El Sol* en una colaboración firmada (cfr. E. Salazar y Chapela, «Un libro. *Novísimas greguerías*», *art. cit.*).

²⁶⁶ Refiriéndose a la actualidad, Santos Sanz Villanueva recuerda que «una amplia entrevista en las páginas culturales o en un suplemento dominical logra mucha más influencia, en el lector de a pie que la reseña, y, en ocasiones, se utiliza para contrarrestar el enjuiciamiento crítico» («El cazador cazado», en Domingo Ródenas (ed.), *La crítica literaria en la prensa*. Madrid, Mare Nostrum Comunicación (Estudios y Ensayos Marenostrum, 4), 2003, p. 40). Tal vez los editores de *La Raza*, siempre dispuestos a introducir nuevas formas de promoción comercial, pretendieron ensayar este método para conseguir un mayor volumen de ventas de las novedades seleccionadas.

en primer lugar, uno de sus mayores problemas: la falta de tiempo²⁶⁷. La charla con los autores podía realizarla en las dependencias de la CIAP²⁶⁸ —adonde Salazar Chapela acudía a diario— mientras se preparaba la edición de la obra, pues no hay que olvidar que todos los libros comentados llevaban el sello del grupo editor. Con las entrevistas, el crítico resolvió además una cuestión sin duda enojosa: la obligación de emitir juicios positivos sobre todas las obras, unos dictámenes que, de acuerdo con su modo de proceder habitual, estaba en el deber de argumentar con la mayor coherencia posible²⁶⁹. Tras intentarlo en sus primeras colaboraciones, Salazar Chapela

²⁶⁷ Las entrevistas, al contrario que las reseñas, las pudo realizar sin necesidad de leer los libros objeto de comentario, como se sugiere en la conversación que mantiene con Augusto Martínez Olmedilla, en la que podemos leer lo siguiente:

«—Es un título sonoro, que va bien: "cartelero", como se dice en el "argot" teatral. Lo mismo pudo titularse "Cómo vivió Napoleón". Porque si se toma usted la molestia de leer mi novela...».

—¿Cómo no? La duda ofende...

—Pues si lo hace, verá que sólo el último capítulo se refiere al final del gran corso» («Un libro. *Cómo murió Napoleón*. Por Augusto Martínez Olmedilla», *La Raza*, Madrid, 188 (14 de agosto de 1930), sp.).

²⁶⁸ Así se deduce del hecho de que sólo indique dónde se encuentra en determinadas ocasiones, cuando el entrevistador se desplaza, suponemos que a petición del entrevistado, a lugares no habituales. Es el caso de Ricardo Baeza, al que visita en su biblioteca, «la mejor biblioteca particular de Madrid» («Un libro. *La isla de los santos*. Por Ricardo Baeza», *art. cit.*); de Martínez Olmedilla, con el que charla «en El Escorial, en el jardín del magnífico hotel que Martínez Olmedilla posee en la barriada del Plantel, la más aristocrática del Real Sitio» («Un libro. *Cómo murió Napoleón*. Por Augusto Martínez Olmedilla», *art. cit.*); de Concha Espina, a quien entrevista «en su retiro veraniego de Luzmela» («Un libro. *Mujeres del Quijote*. Por Concha Espina», *La Raza*, Madrid, 196 (9 de octubre de 1930), s.p.), y de Rafael Altamira, con quien Salazar Chapela se encuentra en casa del historiador («Un libro. *Obras Completas*. De Don Rafael Altamira», *La Raza*, Madrid, 205 (11 de diciembre de 1930), s.p.). Con su amigo Antoniorrobles habló el crítico junto a «su mesa de Director de la revista infantil *El perro, el ratón y el gato...*, tal vez la única publicación para niños que posee la fortaleza de, no diremos desdeñar, pero sí dejar a un lado la preocupación de procurar la risa a los mayores», y que publicaba, como es sabido, la CIAP («Un libro. *8 cuentos de niñas y muñecas*. *La Raza*, Madrid, 207 (25 de diciembre de 1930), s.p.).

²⁶⁹ En sus primeras reseñas, las que redactó siguiendo los usos ordinarios, Salazar Chapela expresó algunas de las opiniones que le merecían los libros comentados, cosa que no hará cuando desarrolle la técnica de la entrevista. Así sucede en el caso de *Nuevos retratos*, de José María Salaverría, libro en el que aparecen «deformados» por la pupila del escritor autores como Azorín, Valle, Maeztu, Bueno, Ramón o Bastera. «Habrás», imagina el crítico, «una gran masa que aprovechará las armas de Salaverría, ofensivas, para esgrimir las contra los buenos escritores de su pinacoteca...». Hecha la conjetura, Salazar

se sintió incapaz de continuar haciéndolo –o tal vez resolvió que era mejor abandonar el camino emprendido–, y optó por la fórmula citada, al tiempo que renunciaba a la autoría de unos trabajos –sobre la que no nos cabe duda alguna– que, en su opinión, quizá no eran lo suficientemente dignos como para responsabilizarse de ellos²⁷⁰, entre otras razones porque el cincuenta por ciento de las obras reseñadas para *La Raza* fueron comentadas por él también en *El Sol*, *La Gaceta Literaria* y *Cosmópolis*, además de aparecer reproducidas, en algunos casos, en *Libros*, como ha sido dicho anteriormente²⁷¹.

Las colaboraciones de Salazar Chapela en *La Raza* no nos interesan, por tanto, por la valoración que hizo de las obras de las que se ocupó, tanto si mostró su parecer a través de notas críticas como si se sirvió de la entrevista. En este ámbito, tampoco resulta relevante su manera de proceder, pues no

Chapela advirtió: «Estas observaciones no restan al libro de Salaverría positivo interés». Y añadió a continuación, incapaz de callar lo que le parecía censurable: «Cierto que el libro de Salaverría tiene sorpresas desagradables, como su afirmación de prisa, a mi juicio imposible de sostener, sobre la literatura de Ramón [...]. Justo o injusto –pero buen libro de todos modos– *Nuevos retratos* ofrece un cuadro completo, muy curioso, de una generación y de tres grandes escritores: Galdós, Ramón, Bastera» «Un libro. *Nuevos retratos*. Por E. Salazar y Chapela», *La Raza*, Madrid, 179 (23 de mayo de 1930), s.p.). También se muestra algo contrariado tras leer *Antes del mediodía*, novela de Ledesma Miranda en la que el autor se sitúa «al servicio de cosas, personas y sentimientos perfectamente grises». El personaje principal no tiene interés alguno para Salazar Chapela, quien confiesa su «particular aversión hacia estos tipos que se gastan a sí mismos en un juego amargo de "talento en potencia"». Consciente del efecto que podía causar en los lectores este arrebatado de sinceridad, Salazar Chapela advirtió: «Conste que estas observaciones van contra Almada, protagonista de *Antes del mediodía*, que no contra Ledesma Miranda, autor de la misma novela [...]. Sería insensato juzgar de una novela por la simpatía o antipatía de uno de sus personajes. Eso me parece operar yo aquí, a despecho mío, y soy injusto. *Antes del mediodía* es una buena novela. Una novela no común, un buen libro («Un libro. *Antes del mediodía*. Por E. Salazar y Chapela», *La Raza*, Madrid, 181 (23 de junio de 1930), s.p.).

²⁷⁰ Nunca podremos saberlo. Pero lo importante aquí es conocer la labor que realizó Salazar Chapela durante el tiempo que trabajó para la CIAP, una experiencia profesional que sin duda influyó en su futuro.

²⁷¹ Esta práctica, poco recomendable, alcanzó límites verdaderamente extraordinarios cuando Salazar Chapela se ocupó de un mismo libro –*Nuevos retratos*, de Salaverría, y *Motivos y letras*, de Blanco-Fombona, por ejemplo– hasta en tres publicaciones distintas –*La Gaceta Literaria*, *La Raza* y *Cosmópolis*–.

demuestra una especial agudeza en la formulación de las preguntas²⁷². Y es que éstas han de servir sobre todo para que el escritor desvele las excelencias de su obra, al tiempo que se reconocen los méritos de la editorial²⁷³, se recuerdan otros títulos publicados por la empresa²⁷⁴ o se promociona una

²⁷² Los diálogos suelen girar en torno a unas cuantas cuestiones obligadas. El crítico desea que el autor exprese su opinión sobre éxito de crítica y público que ha obtenido ya el libro —a pesar de haber sido puesto a la venta recientemente—; le anima a hablar sobre su obra, y se interesa por conocer sus hábitos de trabajo y sus proyectos más inmediatos. El resto de las preguntas se adaptan a la idiosincrasia del autor y al contenido del volumen al que se consagra el artículo.

²⁷³ Algunos entrevistados elogiaron sin ambages la labor que venía realizando la CIAP, a la que debían mucho. Augusto Martínez Olmedilla reconoció que hasta hacía bien poco había sido él mismo el editor de sus libros. «Este procedimiento es el más fácil —aseguró—, pero quita difusión a la obra. Es ahora, puede decirse, cuando, gracias a la CIAP, van divulgándose mis novelas» («Un libro. *Cómo murió Napoleón*. Por Augusto Martínez Olmedilla», *art. cit.*). Antoniorrobles confesó que cumplía con gusto con sus compromisos laborales. Y, a continuación, añadió: «En nuestra tierra de escritores tenemos que estar agradecidos a los que nos necesitan. De ahí que las editoriales que surgen en la forma que lo hace la Ciap, tan generosamente, tan abiertas al literato, extrañan tanto, que ante ellas casi necesitaríamos gafas negras» («Un libro. *8 cuentos de niñas y muñecas*. Por Antoniorrobles», *art. cit.*). Para promocionar *Eva curiosa*, de Gregorio Martínez Sierra, Salazar Chapela entrevistó a Julio Gómez, «amigo del maestro, colaborador de sus empresas teatrales y editoriales», ya que el escritor se hallaba en América. Gómez recordó que la compañía iba a publicar todas las obras de Martínez Sierra, «antiguas e inéditas, con regularidad». Según aseguró, «la mencionada Empresa ha sabido interpretar el espíritu de Gregorio, dotando a sus libros de una delicadeza exquisita de presentación [...]. La belleza en la presentación de los libros corresponde, naturalmente, a la CIAP, que sabe lo mismo confeccionar el libro popular como el libro selecto» («Un libro. *Eva curiosa*. Por Gregorio Martínez Sierra», *La Raza*, Madrid, 204 (4 de diciembre de 1930), s.p.). También Salazar Chapela alabó las ediciones de la CIAP en algunas ocasiones. En el caso de *Renacimiento*, recordó que sus libros seguían mostrando «la pulcritud, perfección y buen gusto que ha dado tanto prestigio a esta editorial» («Un libro. *Zarpazos*. Por Julio Romano», *La Raza*, Madrid, 193 (18 de septiembre de 1930, s.p.). Los «Cuadernos de *La Gaceta Literaria*» —como la revista, en manos de la poderosa empresa— estaban en esos momentos «en marcha constante, firme, con obras como las de *Gecé*, Jarnés y Ramón, de vertientes para toda clase de público». *Salón de estío*, aseguró el crítico, «ofrece tres de las novelas más finas, más puras de su autor», al que le dedicó Salazar Chapela comentarios ciertamente lisonjeros («Un libro. *Novísimas greguerías*. Por E. Salazar Chapela», *art. cit.*). También se detuvo en Giménez Caballero, «acaso timón del actual movimiento literario» («Un libro. *8 cuentos de niñas y muñecas*. Por Antoniorrobles», *ob. cit.*). A Pedro Sainz Rodríguez —director literario de la CIAP y codirector de *La Gaceta Literaria*— y a Miguel Artigas, «recopiladores pacientes» de la correspondencia que mantuvieron Juan Valera y Menéndez Pidal, les envió desde las páginas de la revista un «sincero aplauso» (E. Salazar y Chapela, «Un libro. *Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo*», *La Raza*, Madrid, 178 (9 de mayo de 1930), p. 10).

nueva colección²⁷⁵. Por ello, el crítico omite de vez en cuando la introducción –especialmente si se enfrenta a autores muy conocidos– y la conclusión de la entrevista²⁷⁶, innecesarias cuando el cuerpo de la misma contiene todos los elementos previstos²⁷⁷. Por lo que se refiere a las obras y a los géneros literarios comentados, de nada nos sirve la selección realizada, en tanto en cuanto no se trata de un muestreo objetivo de la producción librera del momento, sino de una elección determinada por razones estrictamente comerciales. Con todo, cabe señalar el predominio de las obras narrativas y ensayísticas, a las que hay que sumar –además de las

²⁷⁴ A pesar de que el artículo versa sobre *Mujeres del Quijote*, de Concha Espina, Salazar Chapela se detiene en informar de la reedición, también por la CIAP, de otra de sus obras, *El metal de los muertos* (cfr. «Un libro. *Mujeres del Quijote*. Por Concha Espina», *art. cit.*).

²⁷⁵ El pretexto utilizado en uno de estos artículos es la publicación de *Bruski*, de F. Panferof, a quien, lógicamente, no puede entrevistar Salazar Chapela, por lo que conversa con Juan Andrade, director de Ediciones Hoy, «novísima editorial» integrada en la CIAP. Según Andrade, Ediciones Hoy había nacido con el propósito de «introducir en España las obras maestras máximas de la literatura europea, al mismo tiempo que se ponen a la venta en sus respectivos países. Es decir: tener al lector español al tanto, al día, de todo cuanto se publique en Europa de riguroso valor artístico, político, social o científico. Para ello, he hecho últimamente un intenso viaje por Francia, Holanda, Bélgica, Alemania y Rusia, en el cual he obtenido exclusiva para la publicación de las obras más famosas de Creiser, de Trotski, de Arnold Zweig y de muchos autores más» («Un libro. F. Panferof, *Bruski*», *La Raza*, Madrid, 200 (6 de noviembre de 1930), s.p.).

²⁷⁶ Así procede por lo general, aunque, en ciertos casos, el trato que les dispensa es especialmente deferente, como podemos observar en las entrevistas con Rafael Altamira y con Concha Espina, textos a los que ya nos hemos referido en estas páginas.

²⁷⁷ Sólo de vez en cuando abandonan los escritores la promoción de sus obras y reflexionan sobre otros temas. De especial interés nos parece el comentario sobre la situación que vivía el teatro español de entonces realizado por el dramaturgo Jacinto Grau: «Entre nosotros hace mucho tiempo que no hay teatro. Hay sólo una cuestión de estupidez y un clan de autores militantes, cerrado a todo temblor y curiosidad, que arrastra otro clan de actores y empresarios con una identificación aterradora, sin otro fin que el de un simple negocio rutinario y limitado. Y aunque el arte del teatro a veces engendre riquezas y las necesite, no ha nacido envuelto en los pañales de la ciencia crematística. Está, como las demás artes, fuera de toda industria concreta, y al convertirlo en puro comercio de baratija, más o menos fantástica, se estrangula» («Un libro. Jacinto Grau, *El burlador que no se burla*», *La Raza*, Madrid, 202 (20 de noviembre de 1930), s.p.). También resulta reveladora una confesión de Antoniorrobles, quien, tras preguntarle por sus preferencias literarias, afirma: «De las vanguardias sólo me gusta el vanguardismo, pero no los soldados» («Un libro. *8 cuentos de niñas y muñecas*. Por Antoniorrobles», *art. cit.*).

inclasificables *Nuevas greguerías*, de Ramón Gómez de la Serna— dos biografías²⁷⁸, una obra teatral²⁷⁹ y un poemario²⁸⁰.

En estas colaboraciones, como en la mayoría de las realizadas por Salazar Chapela para *La Raza*, la información más relevante la encontramos en las reflexiones, incisivos y breves comentarios que, como suele ser habitual en él, vierte el crítico, liberado por momentos de la incómoda tarea que está obligado a desarrollar. En ellos descubrimos los verdaderos intereses de Salazar Chapela y algunas confesiones que nos ayudan a conocer su credo estético de entonces²⁸¹. Por su reseña de *Antes del mediodía*, novela de Ledesma Miranda, podemos saber que ha variado la opinión que le merecían libros trascendentales en su formación, como es el caso del *Diario íntimo*, de Amiel, que ahora le parece «sobremanera repelente, con reconocer de sobra su originalidad sin meditación alguna, auténtica; su temple genuino»²⁸².

El crítico se manifiesta también acerca de «un género hoy muy en boga: la biografía»²⁸³, «sometido —como la novela, su hermana mayor, en imaginación— a debates, es decir, a puntos de vista»²⁸⁴. En su opinión, se trata de un «gajo de la Historia, didáctico por excelencia», que requiere claridad,

²⁷⁸ E. Salazar y Chapela, «Un libro. *Mío Cid Campeador*», de Vicente Huidobro (*La Raza*, Madrid, 174 (9 de marzo de 1930), p. 7) y «Un libro. *Mujeres extraordinarias*. Por Cristóbal de Castro» (*La Raza*, Madrid, 185 (14 de julio de 1930), s.p.).

²⁷⁹ «Un libro. Jacinto Grau, *El burlador que no se burla*», *art. cit.*

²⁸⁰ E. Salazar y Chapela, «Un libro. *El tacto fervoroso*. Por Juan José Domenchina», *La Raza*, Madrid, 182 (3 de julio de 1930), s.p.

²⁸¹ Aunque, en rigor, no siempre formula preguntas relacionadas con la literatura, como podemos observar en la entrevista mantenida con Rafael Altamira, en la que demuestra interés por conocer su opinión sobre la probable creación de los Estados Unidos de Europa («Un libro. *Obras completas*. De Don Rafael Altamira», *art. cit.*). De su conversación con José Francés se desprende que Salazar Chapela no sabía apenas nada por aquel entonces de la tradición del almanaque, volumen que, «por su tema como por su fecha de aparición, es al parecer exclusivo de la fiesta de Navidad», conjeturó unos años antes de convertirse en editor, junto a Guillermo de Torre y a Miguel Pérez Ferrero, de uno de ellos («Un libro. José Francés. *Almanaque. Escolios del año*», *La Raza*, Madrid, 209 (8 de enero de 1931), s.p.).

²⁸² «Un libro. *Antes del mediodía*. Por E. Salazar y Chapela», *art. cit.*

²⁸³ «Un libro. *Mujeres extraordinarias*. Por Cristóbal de Castro», *art. cit.*

²⁸⁴ E. Salazar y Chapela, «Un libro. *Mío Cid Campeador*», *art. cit.*

«el distintivo de la literatura francesa», donde se dan los mejores biógrafos –Delteil, entre los mejores–. En España, país en el que no existe la diafanidad necesaria, «la biografía [...] está puesta a discusión», sobre todo por lo que se refiere «a las últimas biografías de jóvenes». Y es que «cada uno de los jóvenes que han hecho biografías en España –Espina, Jarnés, Marichalar, Arconada, Huidobro–, han defendido sin teorías, con obras, en sus libros, su manera particular de ver un siglo, un personaje, una anécdota, un gesto». Por ello resulta «inútil toda discusión sobre los géneros»²⁸⁵.

Por lo que se refiere a la lírica, aprovecha el comentario de *El tacto fervoroso* de Juan José Domenchina, para afirmar que «es Domenchina –como lo es todo joven de hoy, en uno u otro extremo– un escritor de elaboración, cuyas páginas no obedecen nunca a intuiciones de primera mano, sino a una continua, a veces dolorosa, paciencia»²⁸⁶. Pero Salazar Chapela sigue apostando por una poesía menos técnica, por lo que recuerda que

todo arte es el resultado de una serie de combinaciones subconscientes –esto es, geniales–, cuya bondad de expresión y fondo se evidencia por un definitivo equilibrio. Equilibrio de continente y de contenido, cada vez más difícil cuanto más aumente el deseo, en el artista, de construir no con cosas huera, con sustancias.

Ramón Gómez de la Serna le sigue pareciendo un escritor de naturaleza esencialmente artística, como ha demostrado ampliamente con sus greguerías –la «greguería [...] no es el disparate», advierte el crítico, «aunque Ramón haya gustado a veces de denominarla así»²⁸⁷–. Éstas están cargadas «de fuerza imaginativa, de genialidad». En ellas presta el autor «atención

²⁸⁵ El crítico añade: «Los géneros son casi geométricos, tienen su estructura inmodificable, merced a la cual vienen a ser lo que son. Pero eso no obsta, sin embargo, para que sea posible en ellos, hasta cierto punto, una deformación –o transfiguración, en el mejor de los casos–, de acuerdo con una distinta, distinguida manera de ser del escritor» (*idem*).

²⁸⁶ E. Salazar y Chapela, «Un libro. El tacto fervoroso», *art. cit.*

²⁸⁷ E. Salazar Chapela, «Un libro. Novísimas greguerías», *art. cit.*

constante al presente, al instante fugitivo, a la vida veloz, inaprensible [*sic*] apenas, del momento». De este modo «desafia con su profunda intuición el porvenir. O, lo que es lo mismo: el tiempo». Pero el comentario de *Nuevas greguerías* no incluye únicamente apreciaciones sobre el arte de Gómez de la Serna. Salazar Chapela también recordó al poeta Ramón de Bastera, ya fallecido, y, pensando en él, volvió a reflexionar sobre el olvido al que son condenados algunos escritores:

Cuando meditamos frente a ciertos silencios injustos, injustificados por tanto, de Madrid, creados en torno a la buena («elegida») personalidad, el ánimo se pierde, roto, en el empedrado, tan extenso, de esa tontería... Porque no es mala intención. Son sólo incomprendiones. Incomprensión y rutina, los padres de infinitas popularidades, ocasionales glorias, o silencios.

Las razones de ese silencio son muchas. «Como lugar común, plaza de infinitos afluentes, a él se puede llegar por cualquiera de éstos, descontada la ancha vía de la rivalidad o –si se quiere– del temor [...]. El miedo ante todo poder, particularmente intelectual, origina un tipo de hostilidad constante, que es, al cabo, la forma de elogio del pingüino». Por eso

el silencio es una suerte de condena a muerte, o, al menos, un deseo evidente de anulación. Y nótese que toda persona, por pequeña que sea, no tiende nunca a anular lo insignificante, porque ello está anulado de suyo, sino aquello que crezca, superándole, a su alrededor. Sentimientos éstos, según se observa en la pintoresca historia de la psicología, comunes a todos, incluso al grande hombre. «Ante lo superior a nosotros –vino a decir un genio, Goethe–, no cabe otro consuelo que el amor». Reacción nobilísima –«una flor de resentimiento», diría Nietzsche–.

Como crítico de la CIAP, Salazar Chapela estaba obligado a llamar la atención de los lectores hacia las obras y los autores cuyo lanzamiento había sido cuidadosamente preparado por la empresa. No debe extrañarnos, por ello, que adoptara una actitud uniforme a la hora de enjuiciarlos, una postura que lo mantiene tan alejado de la desaprobación como del entusiasmo en

todos los comentarios, a excepción del que dedica a *Del Marruecos feudal*, del comandante de Intervenciones Militares Tomás García Figueras. En esta novela descubre el crítico «lo que en términos novelísticos podría llamarse conocimiento y seguridad del ritmo», pues el autor «acelera o detiene, según la exigencia patética de [sic] la peripecia narrada exige, por razón de su propio interés. La torpeza en este orden suele malograr muchas novelas y deslucir algunos efectos»²⁸⁸. La considera «una novela que puede parangonarse, sin duda alguna, con las más interesantes y logradas de la literatura española contemporánea española», «un libro sobre Marruecos, y un libro interesantísimo, que se halla muy por encima de casi todos los publicados hasta la fecha acerca de dicho asunto». Con estas apreciaciones, Salazar Chapela fue mucho más allá de lo que se esperaba de él. Quizá por ello, concluyó la entrevista con una significativa confesión:

Lector: Cuando se ejerce la crítica, es siempre halagüeño recibir y saludar con alborozo la aparición de un buen libro y la revelación de un escritor como D. Tomás García Figueras, que con su admirable obra titulada *Del Marruecos feudal* se coloca a la cabeza de todos los escritores contemporáneos. Libro de mágico estilo el que comentamos y de supremo interés proporciona una gratísima sorpresa a los que al penetrar por sus páginas entran en el mundo maravilloso en que la fantasía se une a la calidad para formar juntas lo que se llama una obra de arte.

La andadura de *La Raza*, como la de *Libros*, finalizó en enero de 1931. La CIAP no pudo mantener en el mercado varias publicaciones periódicas tan semejantes, a pesar de sus diferencias. Los problemas financieros se lo impidieron²⁸⁹. Desde entonces, la empresa informó a los lectores de las

²⁸⁸ «Un libro. *Del Marruecos feudal*, por Tomás García Figueras», *La Raza*, Madrid, 194 (25 de septiembre de 1930), s.p.

²⁸⁹ En enero de 1931, Alfredo Bauer, que tomó las riendas del negocio a causa del endeudamiento en el que lo había sumido su hermano Ignacio, reconoció a los Rothschild, casa cuya agencia en España estaba en manos de Bauer & Cía, que se había arruinado (cfr. Miguel Á. López-Morell, *La casa Rothschild en España*, ob. cit., p. 347).

novedades literarias que editaba a través de *La Gaceta Literaria* y de *Cosmópolis*²⁹⁰.

3.2.2.2. *Cosmópolis*

Decidida a ampliar su presencia en el área de las publicaciones periódicas, la CIAP adquirió una revista mensual que había iniciado su andadura en diciembre de 1927 con el mismo título que la que dirigieran entre 1919 y 1922 Enrique Gómez Carrillo y Alfonso Hernández Catá²⁹¹. Enrique Meneses, su fundador y director, quiso hacer de ella «el más ameno e interesante magazine español»²⁹², por lo que incluyó en sus páginas artículos sobre literatura, arte, cine, turismo, deportes e información sobre la mujer y sobre los niños: contenidos que, en algunos casos, fueron divulgados también mediante resúmenes en inglés, francés y alemán destinados a los mercados europeos y americanos, donde, al parecer, llegó a distribuirse²⁹³.

Cosmópolis contó con un nutrido grupo de colaboradores, entre los que cabe citar a Melchor Fernández Almagro, Isabel de Palencia, Antonio Robles, Alfonso Hernández Catá, Joan Estelrich, Rafael Marquina, Miguel Pérez Ferrero, Margarita Nelken, Giménez Caballero, Antonio Espina, Martín Luis Gúzmán, Díez-Canedo, Samuel Ros, Carmen Conde, Benjamín Jarnés²⁹⁴,

²⁹⁰ Los propietarios de ambas cabeceras animaban a los lectores de la revista fundada por Giménez Caballero a leer *Cosmópolis*, cuyas excelencias, a las que se podía acceder por el precio de una peseta, resumían de esta telegráfica forma: «Revista del gran mundo. Modas, deportes, cine, teatros, literatura», según podemos leer en el anuncio que apareció insertado en *La Gaceta Literaria* (Madrid, 97 (1 de enero de 1931), p. 13).

²⁹¹ Además de Guillermo de Torre, secretario de la revista, colaboraron en ella, «junto a escritores modernistas y novecentistas, otros de vanguardia», tanto españoles como hispanoamericanos y europeos (Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, ob. cit., p. 175).

²⁹² *Cosmópolis*, Madrid, 13 (diciembre de 1928).

²⁹³ Cfr. *ibidem*.

²⁹⁴ El escritor aragonés publicó cuatro artículos entre julio de 1929 y marzo de 1930 (cfr. Juan Domínguez Lasierra, *Ensayo de una bibliografía jarnesiana*, ob. cit., p. 56). Su vinculación con la publicación acabó cuando el director de *La Voz*, vespertino en el que tenía una colaboración fija, vio anunciado su nombre en la lista de futuros redactores de *Más*, periódico que pensaba lanzar la empresa editora de *Cosmópolis*. Puesto en la tesitura

Alicio Garcitoral –que envió sus artículos desde Italia– y Corpus Barga, Francis de Miomandre y Ceferino Avecilla –representantes de la revista en París–²⁹⁵. A lo largo de 1929, algunos de estos nombres dejaron de aparecer en *Cosmópolis*, al tiempo que se incrementó la presencia de escritores habituales de las páginas de *La Gaceta Literaria*. Se preparaba el cambio de titularidad de la revista, un traspaso que pudo producirse en los primeros meses de 1930²⁹⁶, aunque hasta la entrega de julio no se hizo constar en ella el anagrama de la conocida editorial. Los editores de *Cosmópolis* entregaron

de tener que escoger, Jarnés prefirió mantener su relación con *El Sol* y *La Voz*, aunque también pidió que se estudiara la forma de poder incrementar sus ingresos. La solución acordada fue que enviara seis, y no cuatro, artículos al mes, por los que recibiría una retribución fija de trescientas pesetas (cfr. cartas de Enrique Fajardo a Benjamín Jarnés fechadas el 3 de enero de 1930 y el 7 de enero de 1930; carta de Benjamín Jarnés a Enrique Fajardo fechada el 5 de enero de 1930; carta de Benjamín Jarnés a Nicolás M. de Urgoiti fechada el 5 de enero de 1930, y carta de Nicolás M. de Urgoiti a Benjamín Jarnés fechada el 6 de enero de 1930, en Benjamín Jarnés, *Epistolario, 1919-1939* y *Cuadernos íntimos*, ob. cit., pp. 111-115). El nombre de Jarnés figuraba, en efecto, en la información que se divulgó sobre *Más*, «diario gráfico de la noche, de carácter absolutamente independiente» que iba a dirigir Enrique Meneses –con Eduardo Marquina como subdirector y Luis Gil Fillol en el cargo de redactor-jefe–; pero no llegó a ver la luz. La lista de «Redactores y colaboradores concertados hasta ahora» incluía, además de al autor de *El profesor inútil*, a, entre otros, Luis Astrana Marín, Ceferino Avecilla, Pío Baroja, Marcelino Domingo, Ernesto Giménez Caballero, Luis Jiménez de Asúa, Antonio y Manuel Machado, Ceferino Palencia y Miguel Pérez Ferrero. Se trataba de «una agrupación de hombres que, por ser libres, fuertes y generosos, por tener puesta la inquieta e insaciable mirada en el porvenir, va a la conquista interminable de un ideal y contempla ante sí un horizonte», cuando la vida española se encontraba «en uno de los momentos más interesantes y críticos de nuestra historia» (cfr. «*Más*», *Cosmópolis*, Madrid, 26 (enero de 1930), s.p.).

²⁹⁵ Dada la importancia que se le concedió a la publicación de narraciones breves –en ciertos casos, al parecer, creadas expresamente para *Cosmópolis*– fueron muchos los escritores que divulgaron en sus páginas algunas de sus obras. *Azorín* cedió un fragmento de *Old Spain* y Wenceslao Fernández Flórez hizo lo propio con *El hombre que se quiso matar*. También publicaron originales Alberto Insúa, Álvaro de Orriols –que se encargó también de las ilustraciones que acompañan a sus textos, aunque el responsable de ellas en la revista era Santa Cruz–, Botín Polanco, Marcelino Domingo, Artemio Precioso, Joaquín Belda, Francisco Ayala, Guillén Salaya y Ernestina de Champourcín.

²⁹⁶ De vez en cuando, la CIAP había insertado publicidad en las páginas de *Cosmópolis* pero resulta muy significativo que en el número de febrero de 1930 se informe de que a partir de ese momento la revista se imprime en la «poderosa Compañía General de Artes Gráficas», perteneciente a la CIAP. Las entregas siguientes presentan algunos cambios relevantes, sobre todo por lo que se refiere a las firmas que dejan de escribir para *Cosmópolis*, como ha sido dicho, pero no podemos asegurar que la revista haya pasado ya a manos de la CIAP.

la revista a la compañía, como lo había hecho anteriormente el fundador de *La Gaceta Literaria*²⁹⁷.

A partir de entonces *Cosmópolis* siguió siendo una publicación de información general –en la que colaboraron, entre otros, Dionisio Pérez, Antoniorrobes²⁹⁸, Clemente Cimorra y Guillermo de Torre–, aunque sus nuevos propietarios intentaron mejorar la sección bibliográfica, hasta entonces muy poco sólida y bastante variable²⁹⁹. El responsable de esta misión fue, una vez más, Salazar Chapela, el redactor literario de la revista. Como en *La Raza*, el crítico ideó una alternativa a la reseña tradicional que le permitiera afrontar la nueva tarea de la mejor manera posible. En este caso decidió solicitar a los autores una breve autocrítica de sus últimas novedades, texto que apareció insertado en la sección «Vida literaria. Los autores y los libros», en la que Salazar Chapela incluyó también algunos comentarios personales y las iniciales de su firma, poco visibles en unas páginas editadas

²⁹⁷ Ignoramos cuáles fueron las causas del traspaso, pero es muy probable que el proyecto, sin duda demasiado ambicioso, no pudiera sostenerse por más tiempo, a pesar de la gran cantidad de publicidad que se incluía en cada número. El frustrado lanzamiento del periódico *Más*, en el que sus propietarios confiaron quizá la salvación de *Cosmópolis*, acabó con ésta. La CIAP lograba así su propósito, acariciado probablemente desde hacía tiempo, por lo que se fue introduciendo en la publicación poco a poco y a través de todos los medios que tenía a su alcance.

²⁹⁸ «Cada mes *Cosmópolis* ofrecía un relato de Antoniorrobes, simultáneo a los publicados también en *El perro, el ratón y el gato*, bajo su misma dirección». En enero de 1931, cuando la revista infantil dejó de publicarse, «*Cosmópolis* tomó su título para la sección dedicada a los niños» (Jaime García Padrino, *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez-Ediciones Pirámide (Biblioteca del Libro, 52), 1992, p. 191).

²⁹⁹ Unos meses después de iniciada su andadura se empezó a publicar una sección de notas bibliográficas breves redactadas por «Cintra». En los siguientes números, las reseñas dejaron de aparecer firmadas, y vieron la luz sólo en algunos números. En febrero de 1929 se amplía la sección, y en mayo de ese mismo año, tras informar de que se desea darle un nuevo impulso, pasa a denominarse «Escaparate de libros», como en *La Gaceta Literaria*. Rafael Láñez Alcalá, su responsable, también se abstendrá de consignar su nombre en sucesivas entregas de la publicación. En mayo de 1930 las reseñas corren a cargo de «Nazarín», seudónimo que no volvemos a encontrar en ningún otro número.

a tres columnas, con mucho texto y escasas ilustraciones y fotografías de los escritores y de las portadas de sus libros³⁰⁰.

Se trataba, claro está, de volúmenes editados, prácticamente en su totalidad, por la poderosa compañía, más de un cincuenta por ciento de los cuales fueron comentados por Salazar Chapela en otras publicaciones en las que colaboraba, como ya ha sido señalado. De los que seleccionó en exclusiva para *Cosmópolis* —siempre muy bien valorados³⁰¹—, podemos destacar, en primer lugar, la escasa atención que se le concede al género lírico, del que se ocupa sólo en una ocasión³⁰². El ensayo y la narrativa son, como siempre, los géneros más abordados en las páginas de la revista. Ante estos libros, Salazar Chapela adopta una actitud ciertamente sorprendente. Analiza con mayor interés los textos de contenido político, especialmente aquéllos que se refieren a los años de la recién finalizada Dictadura de Primo de Rivera³⁰³, que las narraciones de Ramón Gómez de la Serna y de los autores de la joven literatura, reseñas en las que recurre a las ya mencionadas autocríticas³⁰⁴. De

³⁰⁰ Para completar los huecos en blanco, los editores de la revista incluyeron, de vez en cuando, pequeños textos —separados del resto de la página por dos filetes— con información relativa al libro o con frases pronunciadas por algún escritor más o menos conocido: «Quitarme de leer es matarme. Menéndez y Pelayo», la podemos ver en el número 31 (julio de 1930, p. 86), donde también aparece la siguiente: «Una fórmula suprema de humildad y de paz espiritual encontramos en el *exlibris* del novelista Julio Janin: "In angulo, cum libello"» (En un rincón, con un libro)» (p. 88).

³⁰¹ Como era de esperar, el crítico ofreció dictámenes muy favorables, del mismo modo que hizo en sus colaboraciones para *La Raza*. También aquí alabó al director literario de la empresa: «pocos ensayos tan interesantes y oportunos como éste de Pedro Sainz y Rodríguez» (E. S. y Ch., «Concepto de patria y de región en la obra de Menéndez Pelayo», *Cosmópolis*, Madrid, 33 (septiembre de 1930), p. 7).

³⁰² E. S. y Ch., «Nuevos paisajes, por Gregorio Arrieta», *Cosmópolis*, Madrid, 34 [sic] (noviembre de 1930), p. 8. Unos años después, Salazar Chapela prologó otro libro del poemas del autor, al que nos referimos en el capítulo 4.

³⁰³ Nos referimos a los libros de Dionisio Pérez *La dictadura a través de sus notas oficiosas* y *El enigma de Joaquín Costa* (*Cosmópolis*, Madrid, 31 (julio de 1930), pp. 87-88), y a *El pan de la emigración*, de José Sánchez Guerra (*Cosmópolis*, Madrid, 33 (septiembre de 1930), pp. 7 y 8). También comenta con interés *El año de la derrota*, de Francos Rodríguez (*Cosmópolis*, Madrid, 34 [sic] (noviembre de 1930), pp. 6-7).

³⁰⁴ «*La Nardo*. Autocrítica» (*Cosmópolis*, Madrid, 34 [sic] (noviembre de 1930), pp. 7 y 8); «*Teoría del zumbel*, por Benjamín Jarnés» (*Cosmópolis*, Madrid, 31 (julio de 1930), p.

todas ellas, sólo aporta su visión personal en el caso de *Naufragio en la sombra*, narración de Valentín Andrés Álvarez publicada en la colección «Valores actuales» que el crítico considera «deliciosa, ingeniosa»³⁰⁵. En ella, el autor demuestra «sus puros valores literarios. Su capacidad descriptiva, su capacidad imaginativa, su sensibilidad moderna». Por sus páginas circulan «el novelista y soñador, el hombre de ciencia y el poeta, el ideólogo y el artista. Toda su obra ofrece, con su encanto imaginativo, puras alusiones intelectuales o de pensamiento que denotan gusto particular por la idea». Y es que Valentín Andrés Álvarez, recordó Salazar Chapela, «escuchó a José Ortega y Gasset en la Universidad; a Canseco, a Blas Cabrera. Pero al mismo tiempo, o poco después, escribía *Sentimental Dancing*, una novela». En la actualidad, «acaso no haya peligro de que [...] se desvíe por la Filosofía, la Astronomía o la Economía política. Sus dos últimas obras —¡*Tararí...!* (teatro), *Naufragio en la sombra* (novela)— señalan la línea recta de un temperamento definido, firme, en marcha». Salazar Chapela rehuía así el examen de la obra, a cuyo contenido no se refiere en ningún momento.

Fuera de la sección de la que era responsable, que no apareció en el número de agosto de 1930, el escritor publicó el artículo «La casa romántica en Andalucía», inspirado en la visita a la Exposición Universal que Salazar Chapela había realizado³⁰⁶. A ella se refiere cuando describe sus estancias y su decoración, «un museo romántico articulado, vivo»³⁰⁷ que le devuelve por momentos al pasado. Es entonces cuando reflexiona acerca de la esencia de

85), y «*El ventrílocuo y la muda*», de Samuel Ros (*Cosmópolis*, Madrid, 33 (septiembre de 1930), p. 6).

³⁰⁵ E. S. y Ch., «*Naufragio en la sombra*, por Valentín Andrés Álvarez», *Cosmópolis*, Madrid, 31 (julio de 1930), p. 86.

³⁰⁶ Salazar Chapela pudo acudir a la capital hispalense junto a otros escritores, a los que México invitó a visitar el pabellón que su país había instalado en la Exposición en el mes de julio de 1930 (cfr. E. Salazar y Chapela, «Vida literaria española en 1930», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 97 (1 de enero de 1931), p. 12).

³⁰⁷ E. Salazar y Chapela, «La casa romántica en Andalucía», *Cosmópolis*, Madrid, 32 (agosto de 1930), p. 27.

Sevilla, ciudad que considera más romántica que pintoresca, «dos términos, ambos coincidentes en el cuero espléndido y primoroso a la vez» de la ciudad que el escritor se apresta a definir. «Lo pintoresco implica siempre exterioridad, color plano del exterior: fachada», mientras que «lo romántico sincero implica fuerza íntima alojada en lo más sagrado del espíritu: interior». Sevilla, asegura Salazar Chapela, «es esencialmente romántico, como lo es todo ser vivo esencialmente espiritual». Este canto al Romanticismo, pareció decir el crítico, debía ser explicado, y así lo hizo al final del artículo:

Por muy admirativa o amorosa que parezca, toda mirada hacia el pretérito está empapada siempre de ternura, es decir, de cortesía, de ironía [...]. Miramos al ayer desde nuestra ganancia de hoy, tiernamente, pero irónicamente, enternecidos ante la debilidad técnica; los modos incompletos, torpes de vida; los resortes sentimentales para nosotros sin fundamento, pueriles... Y esa mirada es más persistente, tierna y amante cuanto más seguros, orgullosos, estamos de nuestro presente egregio.

En julio de 1931 vio la luz el último número de *Cosmópolis*. Sobrevivió seis meses a *Libros* y *La Raza*, pero Salazar Chapela dejó de colaborar en ella en el mes de diciembre, cuando se dirimía el futuro de las otras revistas del grupo. La apuesta de la CIAP por las publicaciones periódicas no había dado los frutos previstos.

3.2.3. Las «Bibliotecas populares Cervantes»

Aunque su publicación la había iniciado la Editorial Ibero-Africana-Americana³⁰⁸, la colección no alcanzó sus objetivos hasta que se hizo cargo

³⁰⁸ En respuesta a la demanda realizada en la Asamblea del Magisterio, que tuvo lugar en Madrid en diciembre de 1926, la editorial comenzó a publicar los primeros volúmenes en junio de 1927, bajo la dirección de Francisco Castillo Guerrero, inspector jefe de Primera Enseñanza de Madrid. La colección pretendía servir de apoyo a la labor docente, por lo que debían editarse textos literarios clásicos a un precio módico, lo que permitiría formar en todas las escuelas una biblioteca básica (cfr. Antonio Plaza Plaza, «Introducción», en Luisa Carnés, *El eslabón perdido*, ob. cit., p. 26, n. 26).

de ella la CIAP. Formada por tres series —«Las cien mejores obras de la literatura española», «Las cien mejores obras de la literatura universal» y «Los cien mejores manuales prácticos y de cultura general»—, en 1930 había logrado, sólo con las dos primeras³⁰⁹, «el milagro de llevar a un precio inverosímil, por lo barato, ediciones de las obras maestras de la literatura a las manos más humildes»³¹⁰. A pesar del éxito obtenido, no llegó a publicarse la totalidad de los títulos previstos en cada una de las series, pues la colección, aunque no desapareció entonces, se vio afectada por la suspensión de pagos declarada por la compañía en el verano de 1931.

En todos los casos, recordó años después Sáinz Rodríguez, se prepararon «ediciones correctas, y con prólogos, no muy trascendentales, pero suficientes para servir de preámbulos a una lectura de tipo popular»³¹¹. Ignacio Bauer, Agustín Aguilar y Tejera, Joaquín Entrambasaguas, Ángel Valbuena Prat o Rafael Seco fueron algunos de los autores de estos textos introductorios, de los que se ocupó también la empleada de la CIAP y joven novelista Luisa Carnés, a la que, «debido a su familiaridad con algunos

³⁰⁹ «Las cien mejores obras de la literatura española» y «Las cien mejores obras de la literatura universal» alcanzaron un gran difusión —«su tirada se estimaba en unos 10.000 ejemplares» (*idem*)—. De la tercera no nos consta que llegara a publicarse ningún volumen, aunque la empresa informó en 1930 de su inminente aparición: «Muy en breve empezaremos a repartir la serie tercera de nuestra Biblioteca, anunciando previamente el plan completo de la misma» (Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, *Catálogo general*, *ob. cit.*, p. 29).

³¹⁰ *Ibidem*, p. 10. La editorial incluía en la publicidad de la colección el siguiente reclamo: «Una biblioteca en cada pueblo, un libro en cada hogar» (*ibidem*, p. 29), pues «el fin primordial de las Bibliotecas Populares Cervantes es el de facilitar la posibilidad de proporcionarse una biblioteca valiosa y escogida, aun a las personas que dispongan de medios económicos más limitados, por la baratura de la colección y por las facilidades de pago, a cinco pesetas mensuales» (*idem*). Según Pedro Sáinz Rodríguez, «es la mejor colección de índole popular de clásicos españoles y autores extranjeros que se ha publicado en España. Algo se le parecen ciertas secciones de la colección Austral de Calpe, pero nuestra colección era más barata, más accesible; obtuvo un éxito extraordinario y no fue solamente un esfuerzo editorial, sino que, para la difusión de la biblioteca, se consiguió la organización de bibliotecas populares en las ciudades pequeñas, de manera que, a la par que se realizaba la difusión del libro [...] se fundaban bibliotecas y quedaban nombrados como delegados de la editorial los que se encargaban del servicio de esos nuevos centros de lectura» (Pedro Sáinz Rodríguez, «Mi dirección literaria en la CIAP», *art. cit.*, p. 133).

autores rusos»³¹², se le encargó la redacción de las presentaciones de los *Cuentos*, de Leon Tolstoi, y de *Taras Bulba*, de Gogol. Salazar Chapela escribió el prólogo que precedió a *Las noches blancas* e *Ilucha*, de Dostoievski, entrega número 20 de las «Cien mejores obras de la literatura universal»³¹³, serie para la que preparó un total de ocho preámbulos. El primero, aparecido en septiembre de 1929, permitió que los lectores se aproximaran a la «capacidad literaria» del que debía considerarse «sin duda el músico más original de su siglo»³¹⁴. En los seis prólogos restantes, Salazar Chapela escribió sobre novelistas británicos de los siglos XVIII y XIX, a los que, gracias a esta labor, llegó a conocer bastante bien³¹⁵. Porque, tal y como estaba previsto, no se trataba de ofrecer únicamente sus impresiones de lectura. Había que aportar datos biográficos del autor, información sobre su producción literaria y las características más destacadas de la obra editada.

Para cumplir con su responsabilidad, Salazar Chapela se documentó tanto como le fue posible, llegando, en algunas ocasiones, a proporcionar detalles

³¹¹ *Idem.*

³¹² Antonio Plaza Plaza, «Introducción», en Luisa Carnés, *El eslabón perdido*, ob. cit., p. 25.

³¹³ E. Salazar y Chapela, «Prólogo», en Dostoiewski, *Las noches blancas. Ilucha*. Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones (Las cien mejores obras de la literatura universal, 20). [1929], pp. V-XII.

³¹⁴ E. Salazar Chapell [*sic*], «Prólogo», en Wagner, *Lohengrin. El buque fantasma*. Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones (Las cien mejores obras de la literatura universal, 19), [1929], p. IX. En los volúmenes de las «Bibliotecas Populares Cervantes» no consta la fecha de publicación de los mismos, lo que supone un grave contratiempo a la hora de analizar, en este caso, la labor realizada por Salazar Chapela. Para determinar el año en el que salió al mercado el citado libro de Wagner nos hemos valido de la reseña que se publicó en *El Sol* el 12 de septiembre de 1929 (p. 2). La nota, firmada con una sola inicial —«S»—, bajo la que tal vez se oculta la identidad del crítico musical del periódico, Adolfo Salazar, concluye así: «La traducción de ambos poemas es cuidada y está precedida de un discreto prólogo de E. Salazar y Chapela».

³¹⁵ Se trata de Lorenzo Sterne, *Viaje sentimental de un inglés a Francia* (Las cien mejores obras de la literatura universal, 22); Walter Scott, *El anticuario* (Las cien mejores obras de la literatura universal, 29-30 y 31); W. M. Thackeray, *Aventuras de un fanfarrón* (Las cien mejores obras de la literatura universal, 33); Stevenson, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (Las cien mejores obras de la literatura universal, 38); Daniel De Foe, *Robinson Crusoe* (Las cien mejores obras de la literatura universal, 46 y 48), y Oliverio Goldsmith, *El vicario de Wakefield* (Las cien mejores obras de la literatura universal, 50).

sobre los escritores y sus obras que, aunque eran estrictamente innecesarios, pudieron contribuir a despertar la curiosidad de los lectores³¹⁶. La premura con la que debió de redactar estas páginas le obligó a ir reduciendo su extensión y a mirar de centrarse en la obra objeto de comentario, sin descuidar en ningún momento la expresión ni la disposición del discurso, cuya estructura es, a menudo, circular. Cuando tuvo oportunidad, reflexionó sobre los temas que más le interesaban, como solía hacer en sus reseñas críticas. La relectura de Dostoievski le permitió exponer, liberado de los condicionamientos estéticos modernos, su concepción de la novela. Para Salazar Chapela ésta es, sin duda,

el género literario más en comunicación constante con la vida. Género obligado por su esencia, también por sus accidentes, a tener en cuenta con fidelidad fotográfica el mundo que nos circuye. Otras manifestaciones del arte de escribir, la poesía, por ejemplo, pueden desligarse de los hombres y las cosas y recluirse independientes en la pureza del lirismo. Pero la novela renunciará a sus propios materiales, a ser novela, si no incluye en sí misma para su desarrollo este hombre sensacional o anodino, aquella casa, aquel paseo, el mundo en sus manifestaciones más extraordinarias, pero también en sus manifestaciones (género obliga) más triviales. Por eso la novela da cabida, como ninguna otra forma artística, a la anécdota personal. Y muchas veces lo mejor de una narración no se halla tanto en la parte imaginada como en aquella porción extraída de una realidad íntima del novelista –revivida–. Hay en ello una suerte de lirismo distintivo del género: un placer del escritor al echar fuera de sí mismo, recordando, escribiendo, impresiones imperecederas en el espíritu: gusto por libertar en el papel anécdotas sentimentales depositadas en el alma, en ella inquietas, oprimidas³¹⁷.

El autor de *Los hermanos Karamazov* había sido «el novelista más dispuesto siempre a la evasión de su propia biografía –en la novela–» (p. VI).

³¹⁶ Es el caso, por ejemplo, del párrafo con el que cierra el prólogo de la obra de De Foe, donde podemos leer: «*Robinson* oscureció el nombre de todas las demás obras de Daniel De Foe. Fue traducida inmediatamente a todos los idiomas y tuvo, hasta hoy, numerosos imitadores. Con *Robinson Crusoe* se enriquecieron editores y libreros ingleses y de otros países. Pero el autor de esta obra cumbre, Daniel De Foe, percibió al publicarla la insignificante cantidad de 10 libras: escasamente, 250 pesetas» (E. Salazar y Chapela, «Prólogo», en Daniel De Foe, *Robinson Crusoe*, ob. cit., p. 9).

Tal vez «por esta continua ingerencia [*sic*] de lo personal e íntimo, ya traducido a arte, en sus relatos, pueda considerársele como uno de los novelistas más extraordinarios que registra la historia universal literaria» (pp. VI-VII), aventuró Salazar Chapela antes de revisar lo más importante de su producción narrativa y de establecer ciertas semejanzas entre el autor de *Crimen y Castigo* y Leon Tolstoi, «las dos grandes figuras rusas» (p. XI).

Reconocer las principales características de la literatura en lengua inglesa resultaba, para el lector español, especialmente difícil, pues, según creía, ésta

alcanza en la totalidad de Europa la personalidad más difícil de penetrar [...]. Corresponde a una manera de ser distinta, como a un órgano exclusivo en el inglés de interpretación e inteligencia. Brota de una postura original, ya tradicional en la raza, que contrasta extraordinariamente con el concepto vulgar frecuente de rigidez. Son los ingleses en la literatura (y un pueblo habla, se define, en último extremo, por sus poetas) de una agilidad espiritual sorprendente, apta para virajes habilísimos³¹⁸.

A pesar de ello, las letras anglosajonas no ofrecen, lógicamente, una sola forma de expresión. «Generalmente se habla de la literatura inglesa, particularmente del humorismo, tomando a Dickens como figura representativa». Y lo es, «pero no es la única representación posible, pues deja fuera manifestaciones libérrimas, también características de la literatura inglesa, como son la ironía, la agrura de espíritu, el escepticismo, que no se hallan en ninguna página de Dickens» (p. I). El de Sterne, como el de Jonathan Swift, es «una forma de escepticismo, sobre todo en el primero, cuya vida parece planteada para desarrollarse difícilmente, a tironazos, dando tumbos» (p. I). Thackeray también se alejó del optimismo que insufló a sus

³¹⁷ E. Salazar y Chapela, «Prólogo», en Dostoiewski, *Las noches blancas. Ilucha*, ob. cit., pp. V-VI.

³¹⁸ E. Salazar y Chapela, «Prólogo», en Lorenzo Sterne, *Viaje sentimental de un inglés a Francia*, ob. cit., pp. V-VI. De nuevo aquí, Salazar Chapela volvía a defender la idea de

obras el autor de *Cuentos de Navidad*, poseyó «un tono inconfundible, escéptico, violento»³¹⁹ que lo convirtió en «el escritor más original de la primera mitad del siglo XIX» (p. 9), aunque no llegó a alcanzar la popularidad de la que gozó Dickens.

Walter Scott, «la figura más genial –y más universal, por tanto– de Escocia»³²⁰ representa en la literatura inglesa, como es sabido, «el apogeo, la cumbre de la novela histórica» (p. 5), en tanto que con Goldsmith se da en Inglaterra «un paso decisivo hacia la novela de costumbres»³²¹, donde «los personajes tienen una dimensión corriente, vulgar; el ambiente ofrece una propiedad concreta, visible; el asunto se desarrolla con arreglo a los imprevistos más lógicos, más normales de la existencia humana» (p. 8). En opinión de Salazar Chapela, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr Hyde*, de Stevenson, y *Robinson Crusoe*, de Defoe, no son únicamente dos extraordinarias novelas. A su calidad literaria hay que añadir otros valores de gran interés. La primera –de la que Salazar Chapela publicó una reseña en *La Gaceta Literaria*³²²– plantea, «tras el personaje desdoblado, un caso de conciencia, una lucha íntima común, casi universal: la lucha existente en mayor o menor proporción en todo hombre, con más violencia en los mejores»³²³. En la segunda, «libro que parece sólo destinado a distraer», «se advierte la ingerencia [*sic*] [...] de un concepto del Universo, filosófico, individualista, que dimana y extravaga a la vez de su propio asunto»³²⁴.

que las regiones se expresan a través de sus artistas, a la que ya nos hemos referido con anterioridad.

³¹⁹ E. Salazar y Chapela, «Prólogo», en W. M. Thackeray, *Aventuras de un fanfarrón*, *ob. cit.*, p. 6.

³²⁰ E. Salazar y Chapela, «Prólogo», en Walter Scott, *El anticuario*, *ob. cit.*, p. 5.

³²¹ E. Salazar y Chapela, «Prólogo», en Oliverio Goldsmith, *El vicario de Wakefield*, *ob. cit.*, p. 7.

³²² E. S. y Ch., «Stevenson, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr Hyde*», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 76 (15 de febrero de 1930), p. 15,.

³²³ E. Salazar y Chapela, «Prólogo», en Stevenson, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, *ob. cit.*, p. 6.

³²⁴ E. Salazar y Chapela, «Prólogo», en Daniel De Foe, *Robinson Crusoe*, *ob. cit.*, p. 9.

3.2.4. *La Novela de Hoy*

Desde el 7 de septiembre de 1928, la conocida y exitosa colección *La Novela de Hoy*, editada hasta entonces por Atlántida, pasó a ser propiedad de la CIAP, donde continuó publicándose hasta el 24 de junio de 1932³²⁵, fecha que «señala [...] la definitiva decadencia de este género literario [...] inaugurado por Eduardo Zamacois en 1907»³²⁶ con *El Cuento Semanal*. Durante varias décadas, los propietarios de *Los Contemporáneos* –colección creada en 1909 por éste al ser desplazado de la dirección de *El Cuento Semanal*–, *La Novela Corta* (1916-1925), *La Novela Semanal* (1921-1925), *La Novela Mundial* (1926-1928) o de *Los Novelistas* (1928) ofrecieron al público, a precios asequibles, miles de títulos de una «literatura de quiosco» cuya excelente aceptación hubieran querido para sus productos las casas editoras de libros³²⁷. El auge alcanzado por el género hizo reflexionar a Nicolás María de Urgoiti, quien, en la carta que remitió a Luis Gil Filloi el 1 de mayo de 1928 para informarle sobre la situación y el futuro de Calpe, afirmó: «No hay crisis del libro. Sigue habiendo anemia de lectores; que se

³²⁵ Para la empresa, la existencia de la colección permitía hacer «saborear al público más humilde pequeñas obras maestras de los autores contemporáneos más ilustres» (*Catálogo general, ob. cit.*, p. 11). En este mismo volumen se incluyó un «Catálogo de las obras publicadas en *La Novela de Hoy* hasta el 31 de agosto de 1929», esto es 383 obras. Al final de la relación, puede leerse: «De los principales autores de esta colección se venden tomos elegantemente encuadernados, con cinco novelas, al precio de UNA peseta» (*ibidem*, pp. 55-62).

³²⁶ Luis S. Granjel, *Eduardo Zamacois y la novela corta*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca (Varia: Temas científicos y literarios, 34), 1980, p. 101. Salvo el primer capítulo, «Vida y literatura de Eduardo Zamacois», el contenido de este estudio había sido publicado previamente en dos entregas tituladas «La novela corta en España (1907-1936)» (*Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, LXXIV (1968), pp. 477-508 y LXXV (1968), pp. 14-50).

³²⁷ Las obras de creación se venden mal. Entre 1890 y 1930, lo más habitual es que la venta de un mismo título no supere los doscientos cincuenta ejemplares anuales en España, donde el público del libro se cifra en unos trescientos mil lectores (*cf.*: Paul Aubert-Jean Michel Desvois, «Livres et médias», *art. cit.*, pp. 41-42).

está combatiendo no con alimentos muy nutritivos sino con bocadillos o tapas, en forma de novelitas semanales y publicaciones análogas»³²⁸.

La Novela de Hoy —«la colección de novela corta que más difusión consiguió alcanzar durante los años veinte»³²⁹— comenzó su andadura el 19 de mayo de 1922 gracias a la iniciativa de Artemio Precioso, «un ricacho murciano, hijo del inventor y fabricante del famoso Anís Precioso»³³⁰, que

³²⁸ Nicolás María de Urgoiti, *Escritos y documentos* (Selección). Edición presentada por Soledad Carrasco, Rafael Cruz, Antonio Elorza y Mercedes Cabrera, en *Estudios de Historia Social. Revista del Instituto de Estudios Laborales y de la Seguridad Social*, Madrid, 24-25 (enero-junio de 1983), p. 413. Estos populares «tentempiés» y sus creadores han permanecido ignorados durante décadas por gran parte de la crítica, que los consideraba meros objetos comerciales. Federico Carlos Sáinz de Robles fue el primero que les prestó atención (*La novela corta española: Promoción de «El cuento semanal» (1901-1920)*. Madrid, Aguilar-Magisterio Español, 1959, 2 ed.; *Raros y olvidados: la promoción de «El cuento semanal»*. Madrid, Prensa Española (Los tres dados), 1971; *Antología de la novela corta*. Andorra la Vella, Editorial Andorra (Biblioteca Valira, 10), 1972, 2 vols.). Hoy, además de otros estudios, algunos de los cuales aparecen citados en estas páginas, contamos con una *Bibliografía e historia de las colecciones literarias en España (1907-1957)* (Madrid, Asociación de Libreros de Viejo, 1996), preparada por Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, director de la «Colección Literatura Breve» —editada en Madrid por el CSIC—, de la que se han publicado hasta la fecha 10 volúmenes. La recuperación de esta «literatura de quiosco» puede contribuir a analizar, mejor de lo que se ha hecho hasta ahora, el período en el que fue creada, pero parece excesivo afirmar, sobre todo si se hace sin pruebas, que «el éxito y difusión de estas publicaciones conlleva [...] una renovación del contenido, del estilo, de los gustos, de la manera de entender la literatura y del oficio de escritor» (Carmen de Urioste Azcorra, *Narrativa andaluza (1900-1936). Erotismo, feminismo y regionalismo*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1997, pp. 40-41). Marco Coello González se ha preguntado «por qué no utilizar este tipo de colecciones para el establecimiento del canon, puesto que éste era el tipo de novela que agradaba al público de aquella época» («El canon literario y la estética de la recepción en la literatura española de principios del siglo XX», en *Wenceslao Fernández Flórez y su tiempo. Evasión y compromiso en la literatura española de la 1ª mitad del s. XX*. Edición a cargo de Fidel López Criado. A Coruña, Concello de A Coruña, 2002, pp. 644-645). En ese mismo volumen pueden consultarse dos artículos sobre autores de novela corta: el de María Villalba Salvador, «José Francés, escritor. Literatura, arte y vida en confluencia» (pp. 527-536), y el de Julián Bravo Vega, «Eduardo Barriobero, escritor maldito» (pp. 583-589).

³²⁹ Luis S. Granjel, *Eduardo Zamacois y la novela corta*, ob. cit., p. 101.

³³⁰ Rafael Cansinos-Assens, *La novela de un literato. 3. 1923-1936*, ob. cit., p. 25. Precioso «est un personnage très particulier, créateur non seulement de *La Novela de Hoy*, mais aussi d'une collection érotique, *La Novela de Noche*, et deux hebdomadaires humoristiques: *La Vida* et *Muchas Gracias* [...]; quelques années plus tard, il sera aussi le mécène de *La Novela Roja* fondée par Ceferino Rodríguez Avecilla dans les premières années de la République» (Claire-Nicolle Robin, «*La Novela de Hoy* (1922-1932) entre quantité et qualité», en Jacques Maurice (dir.), *Le roman espagnol au Xxe. Siècle*. Paris,

puso en práctica, antes de que lo hiciera la CIAP, la contratación en exclusiva de algunos autores, con la que se aseguraron, como recordó Cansinos Assens, «condiciones inauditas hasta ahora. Mil pesetas por novela y compromiso de publicar un número determinado de ellas al mes»³³¹. Vicente Blasco Ibáñez, Joaquín Belda, *El Caballero Audaz*, Alberto Insúa, Hoyos y Vinent, Wenceslao Fernández Flórez, López de Haro, Pedro Mata, Álvaro Retana y Luis Araquistáin fueron los primeros colaboradores fijos de la publicación. A ellos se sumaron muy pronto Juan Pérez Zúñiga, Ramón Pérez de Ayala, Vicente Díez de Tejada, Fernando Mota, Julio Camba, Marcelino Domingo, Felipe Sassone y Alfonso Vidal y Planas³³². Todos «contaban con un casi incondicional favor del público», lo que «contribuyó, decisivamente, a popularizar *La Novela de Hoy*, estimulando su venta y haciendo inevitable el hundimiento de otras series de novela breve, algunas con ya larga vida»³³³. En sus diez años de existencia colaboraron en la

Université Paris X-Nanterre, Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines, 1997, p. 124). Gonzalo Santonja se ha ocupado de la recuperación de esta literatura revolucionaria en *La novela proletaria (1932-1933)* (Madrid, Ayuso, (Biblioteca Silenciada, 3 y 4), 1979, 2 vols.), en *Las obras que sí escribieron algunos autores que no existen: notas para la historia de la novela revolucionaria de quiosco en España, 1905-1939* (Madrid, La Productora de Ediciones (El Museo Universal), 1993), en *Las novelas rojas. Estudio y antología de Gonzalo Santonja* (Madrid, Ediciones de la Torre (Nuestro mundo, 36), 1994), y en *La insurrección literaria. La novela revolucionaria de quiosco (1905-1939)* (Madrid, SIAL (Trivium, 3), 2000).

³³¹ Rafael Cansinos-Assens, *La novela de un literato. 3. 1923-1936, ob. cit.*, p. 26.

³³² Cfr. Luis S. Granjel, *Eduardo Zamacois y la novela corta, ob. cit.*, p. 106.

³³³ *Idem.* Alberto Insúa nos ha dejado su recuerdo de aquellos años: «A propósito de novelas cortas, no menos de tres escribía cada año para las editoriales que explotaban este género, entre las que descollaban las de don Artemio Precioso –*La Novela de Hoy*– y de don Luis Montiel –*La Novela Mundial*–. Ambos pagaban con esplendidez a sus colaboradores. Fue, en verdad, un tiempo próspero para la literatura española por ese auge de las novelas breves que incitaba al público a pasar del quiosco a la librería para adquirir las grandes» (Alberto Insúa, *Memorias (Antología)*. Selección e introducción de Santiago Fortuño Llorens. Madrid, Fundación Santander Central Hispano (Colección Obra Fundamental), 2003, p. 438). Según aseguró Artemio Precioso en diciembre de 1931, sus responsables cumplían, año tras año, «con el deber primordial de mantener *La Novela de Hoy* en el rango que corresponde a una publicación destinada a divulgar las producciones literarias de los buenos escritores y a estimular la afición a la buena lectura» (citado por Claire-Nicolle Robin, «*La Novela de Hoy (1922-1932) entre quantité et qualité*», *art. cit.*, p. 126, n. 7). Algunos escritores prefirieron prescindir de los ingresos que podían

colección, que publicó un total de 525 entregas, ochenta y cinco escritores, incluido Artemio Precioso, autor de 28 relatos. Junto a su nombre, la nómina³³⁴ contiene también el de Valle-Inclán —que divulgó algunos capítulos de sus obras, como *Las reales antecámaras*, publicado como número 335 de la colección— y el de Unamuno, que dio a la luz una primera versión de *San Manuel Bueno, mártir* en 1931.

El lector apreció en aquellos volúmenes de aparición semanal su importe —treinta céntimos—, su pequeño formato y «su cuidada presentación tipográfica, las excelentes ilustraciones con que enriquecía el texto de los relatos publicados y unas sugestivas portadas a color, muchas de acusado signo erótico»³³⁵. También les resultaron de interés las entrevistas que precedían al texto, un cuestionario realizado al autor por Artemio Precioso que constituye una de las más valiosas novedades introducidas por el creador de la colección³³⁶

proporcionarle este tipo de colecciones. Es el caso de Benjamín Jarnés, quien confesó a Mario Verdaguer en carta fechada el 19 de mayo de 1927 lo siguiente: «Mi alejamiento de las publicaciones intervenidas por los *preciosos* Artemios, me cuesta, claro está, el dinero» (*Epistolario, 1919-1939* y *Cuadernos íntimos, ob. cit.*, p. 37).

³³⁴ Cfr. listado completo de autores (Claire-Nicolle Robin, «*La Novela de Hoy* (1922-1932) entre quantité et qualité», *art. cit.*, pp. 138-140).

³³⁵ Cfr. Luis S. Granjel, *Eduardo Zamacois y la novela corta, ob. cit.*, p.102. «*La Novela de Hoy* cuidó mucho la presentación de sus libros [*sic*]. En ella colaboraron los mejores ilustradores del momento: Mariano Benlliure y Tuero [...], Robledano, Bartolozzi, Bujadas o Penagos, algunos de los cuales trabajaban con asiduidad para Calleja. Estas portadas solían reflejar escenas de la sociedad del momento, con imágenes de la vida real, en función del contenido de la novela, más o menos estilizadas, que tenían como objetivo dirigirse a un público de amplio espectro. Con esta condición, las cubiertas de *La Novela de Hoy* respondían a criterios estéticos modernos, pero lo suficientemente figurativos y realistas como para no resultar chocantes al público mayoritario al que se dirigía. La profusa utilización del color en las portadas era uno de los reclamos para atraer compradores» (Raquel Sánchez García, «Diversas formas para nuevos públicos», *art. cit.*, pp. 252-253).

³³⁶ «Ces interviews sont, pour les chercheurs, une source de renseignements fort intéressante, d'autant plus que ces interviews se multiplient même pour le même auteur [...]. En réalité, comme la revue dure dix ans, ces interviews ou études permettent d'apprécier l'évolution d'un auteur, de son style, de sa thématique et aussi de l'estime dont il jouit» (Claire-Nicolle Robin, «*La Novela de Hoy* (1922-1932) entre quantité et qualité», *art. cit.*, pp. 125-126).

Todos estos aspectos formales fueron mantenidos por Pedro Sainz Rodríguez, director de la publicación a partir de 1929, tras la obligada salida de España de Artemio Precioso. El responsable literario de la CIAP se propuso, según confesó tiempo después, «depurarla [...] de lo que en aquella época se denominaba *literatura verde* y que hoy, clara y francamente, se ha convertido en pornográfica»³³⁷. Para lograrlo, excluyó a «más de un escritor especializado en ese género»³³⁸, al tiempo que incorporó nuevos colaboradores, entre los que destaca la presencia de críticos y periodistas a los que, como en el caso de *Andrenio* y de Ramón María Tenreiro, se les ofreció la oportunidad de realizar alguna incursión en el campo de la narrativa.

«A despecho del manifiesto desinterés que hacia la novela breve mostraron los escritores componentes de la entonces más joven promoción literaria, Sainz Rodríguez consiguió la colaboración de Esteban Salazar Chapela [...], Joaquín Arderius, [...] Huberto Pérez de la Ossa [y] José Díaz Fernández»³³⁹. Si la contribución de este último –*Cruce de caminos* (marzo de 1931)– «es más bien un trabajo de encargo», que «carece de importancia literaria y política»³⁴⁰, el relato de Salazar Chapela supone el modesto inicio de su trayectoria como narrador, actividad que ensayaron, «más como un

³³⁷ Pedro Sainz Rodríguez, «Mi dirección literaria en la CIAP», *art. cit.*, p. 126.

³³⁸ *Idem*.

³³⁹ Luis S. Granjel, *Eduardo Zamacois y la novela corta*, *ob. cit.*, p. 117. Algo parecido ha escrito José Esteban, cuya información debemos rectificar, al menos en lo que se refiere a Salazar Chapela, a quien, en rigor, no se le puede incluir –al menos en ese momento– en el grupo al que ha sido adscrito: «En *La Novela de Hoy* empezaron a colaborar los narradores sociales de la generación de la República: Joaquín Arderius, José Díaz Fernández, Salazar Chapela, así como el ministro republicano Marcelino Domingo, el socialista Luis Araquistáin y el sindicalista catalán Salvador Seguí, "El noy [sic] del Sucre"» (José Esteban, «El libro popular en el siglo XX», *art. cit.*, p. 279). Iniciada la década de los treinta, Samuel Ros, miembro de la joven literatura, recordó «los tiempos en los que causaba furor *La Novela de Hoy*: ataque y ambición de los jóvenes vanguardistas» («Epílogo», *El hombre de los medios abrazos. Novela de lisiados*. Madrid, Libertarias/ProdhuFi (Colección Moreno-Ávila Textos, 6), 1992, 2ª ed., p. 225).

³⁴⁰ José Manuel López de Abiada, *José Díaz Fernández: narrador, crítico, periodista y político*. Casagrande, Bellinzona, s.e., 1980, p. 14, n.12.

ejercicio de sus posibilidades que como una verdadera vocación» algunos «intelectuales, profesores, críticos [y] ensayistas» entre los que se encuentran, según José Domingo, Federico Carlos Sainz de Robles, Ángel Valbuena Prat o Ricardo Gullón³⁴¹. Además de obtener unos ingresos extraordinarios nada despreciables, Salazar Chapela tal vez consideró conveniente para su trayectoria profesional la oportunidad que le ofreció la casa editora en la que trabajaba, pues «nul écrivain, en 1920, ne se sent véritablement créateur s'il n'a produit au moins un roman et s'il ne figure pas dans la liste des collaborateurs de prestige d'une collection de nouvelles»³⁴². Para empezar, nada mejor –debió de pensar– que participar en un proyecto que, a pesar de ser nuevo para él, presentaba evidentes coincidencias con su actividad habitual³⁴³, y en el que «la limitation imposée par les soixante pages semblent laisser assez peu de place à une élaboration littéraire très original. Or, il n'en est rien»³⁴⁴. Ahora bien, debía encontrar la manera de crear una novela corta que fuera reconocible como tal por los lectores habituales de la colección, sin renunciar a sus convicciones estéticas, creencias que no resultaba fácil conciliar con la «literatura de quiosco», en la que se pueden observar rasgos próximos a la nueva literatura: la brevedad de

³⁴¹ José Domingo, *La novela española del siglo XX. I. De la generación del 98 a la guerra civil*. Barcelona, Editorial Labor (Nueva colección Labor), 1972, p. 136. Tomas Salas Fernández es de esta misma opinión, pues considerar que ninguno de los escritores de la joven literatura «es un novelista "pura raza" (tipo Baroja), sino que suelen moverse –algunos todavía hoy– en otros géneros: crítica, ensayo, poesía» («Sobre el concepto de novela deshumanizada (aportación a la teoría orteguiana de la novela», *Analecta Malacitana. Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga*, Málaga, volumen XIII, 1 (1990), p. 88).

³⁴² Brigitte Magnien, «Crise du récit», en Carlos Serrano et Serge Salaün, *Temps de crise et «Années Folles». Les années 20 en Espagne*, ob. cit., p. 196.

³⁴³ «Tous d'abord, tous ces auteurs, même Valle-Inclán, ne sont pas des romanciers dans le sens dix-neuvième siècle du mot, et en général leurs romans sont une suite d'épisodes mis bout à bout [...]. Ensuite, tous ces auteurs sont aussi des journalistes, ou pour le moins ont des chroniques dans les différents journaux de l'époque [...]. Or ce qui caractérise en général ces nouvelles est la dimension journalistique, d'éphéméride presque, dans la manière de rédiger et dans l'inspiration» (Claire-Nicolle Robin, «*La Novela de Hoy* (1922-1932) entre quantité et qualité», *art. cit.*, pp. 127 y 128).

los relatos se emparenta muy claramente con el fragmentarismo de la narrativa moderna; ambas formas de expresión renuncian a tratar temas políticos, ofrecen una nueva imagen de la mujer, sitúan sus asuntos en ambientes contemporáneos y se observa en ellas un cierto hedonismo, presente en otras muchas manifestaciones culturales y artísticas de la época. La novela corta había roto definitivamente con el academicismo del siglo XIX³⁴⁵.

3.2.4.1. *La burladora de Londres*

Tal y como había sido anunciado³⁴⁶, la novela, número 380 de la colección, se publicó el 23 de agosto de 1929 con ilustraciones de Enrique Garrán —colaborador gráfico de la CIAP y de periódicos como *El Sol*, *El Imparcial* y *Heraldo de Madrid*— que ocupan 12 de las 63 páginas que contiene. El texto va precedido de una dedicatoria —«A E.M.R. y a Ricardo López Barroso»—. Se trata, con toda probabilidad de Elizabeth Rainnie Middleton —cuyas dos últimas iniciales aparecen invertidas—, su futura esposa, una joven inglesa nacida en Amberes que trabajaba en las oficinas de una empresa importadora³⁴⁷, y del autor del prólogo que precedió a la publicación, en «Las cien mejores obras de la literatura española», del *Epistolario* de Leandro Fernández de Moratín³⁴⁸. La primera pudo tener

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 127.

³⁴⁵ *Cfr. ibidem*, p. 130.

³⁴⁶ La colección solía incluir en sus volúmenes una página en la que se adelantaba el título de la próxima entrega. El 16 de agosto de 1929, fecha de la publicación de *Julita la Extraordinaria*, de Alberto Valero Martín, la editorial anunció que en el siguiente número vería la luz «*La burladora de Londres*, por Esteban Salazar Chapela».

³⁴⁷ *Cfr.* Ana M. López Mancebo, *Esteban Salazar Chapela. Un español en Londres (Literatura del exilio: 1936-1965)*. Tesis doctoral inédita, Facultad de Filología, Departamento de Filología Española II, Universidad Complutense de Madrid, 1994, p. 39.

³⁴⁸ Ricardo López Barroso había publicado previamente un breve volumen de *Conferencias* (Málaga, Imprenta Ibérica, [1916]) y daría a conocer años después datos *Sobre las cámaras del libro: Indicaciones económico-bibliográficas* (Madrid, Talleres Gráficos Marsiega, 1934). La relación que lo unía a Salazar Chapela pudo iniciarse en Málaga, donde tal vez tuvo algún ascendiente en la formación intelectual del joven escritor.

mucho que ver en el creciente interés por la cultura inglesa que mostró Salazar Chapela entonces, una atracción de la que también da fe esta narración, como se deduce del título, donde descubrimos asimismo ecos de *El burlador de Sevilla o El convidado de piedra*, la conocida comedia de Tirso de Molina en la que creó el mito humano y literario de Don Juan, sobre el que el escritor malagueño no dejaría de reflexionar en el futuro.

A priori, todo parece indicar que se trata de un relato más de la colección. La función de protagonista se le encomienda a una mujer, y es en ésta, precisamente, en la que centran su atención los autores de *La Novela de Hoy*, interesados en mostrar, de acuerdo con la evolución de la sociedad, una imagen más moderna de las personas de este sexo³⁴⁹. El uso femenino del sustantivo «burlador», con el que, como es sabido, se designa al «libertino habitual que hace gala de deshonrar a las mujeres, seduciéndolas y engañándolas»³⁵⁰, invita a imaginar escenas amorosas propias de la novela erótica, como era habitual en este tipo de colecciones³⁵¹.

Su nombre aparece en la relación de comensales que asistieron al banquete que la CIAP le ofreció a Pedro Sainz Rodríguez a su regreso de un viaje por distintos países americanos (cfr. «Homenaje a D. Pedro Sainz y Rodríguez», *Cosmópolis*, Madrid, 34 (noviembre de 1930), p. 79), lo que parece indicar que mantuvo algún tipo de vínculo laboral con la CIAP.

³⁴⁹ «Il faudrait faire un chapitre spécial à la représentation de la femme: elle change, elle imite les modes étrangères, elle se libère, elle travaille dans des bureaux [...]; ces représentations tendent toutes à donner une nouvelle image de la femme, une femme "moderne", en accord avec l'évolution de la société» (Claire-Nicolle Robin, «*La Novela de Hoy* (1922-1932) entre quantité et qualité», *art. cit.*, p. 135). De hecho, «il est probable que ces nouvelles ont dû contribuer à créer un imaginaire nouveau dans lequel la femme trouve une nouvelle définition d'elle-même» (*idem*).

³⁵⁰ Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, Espasa Calpe, 1992, 21ª ed.

³⁵¹ *La Novela de Hoy* se caracterizó por la voluntad de ofrecer puntos de vista ideológicos y artísticos diferentes, por lo que podemos hablar de eclecticismo en la elección y en el tratamiento de los temas (cfr. Claire-Nicolle Robin, «*La Novela de Hoy* (1922-1932) entre quantité et qualité», *art. cit.*, p. 131). Pero también es cierto que un «axe de *La Novela de Hoy* est l'érotisme. On inclut souvent cette revue dans le nombre des revues érotiques, peut-être pour faire nombre, ce qui est inutile puisqu'on en a dénombré 126 entre 1900 et 1936. Les nouvelles érotiques, pourtant, abondent, mais il faut distinguer d'un côté les nouvelles érotiques et de l'autre l'érotisme latent que l'on trouve dans nombre

Al comenzar la narración, Salazar Chapela procuró ceñirse también a la estructura de estas obras, «un patron assez commode» que «permet de raconter des péripéties sans qu'il y ait réellement una fiction organisatrice de l'ensemble»³⁵². En la primera de las seis partes –desiguales e identificables gracias al blanco tipográfico que las separa– de que consta la narración, sitúa la presentación de *mister* James Kildare, un exitoso escritor, «el novelista joven hoy día más leído y comentado por el público femenino inglés»³⁵³, cuya «figura *dandy*, distinta, distinguida», ha sido profusamente difundida «en los periódicos británicos», «en las revistas burguesas europeas», «en los noticieros sensuales del cine» (p. 3). En sus novelas, compuestas siempre en torno a «una leve complicación» (pp. 4-5), «ha dibujado maravillosamente [...] los corazones flechados o por flechar, heridos o ilesos, de todas las mujeres del mundo. Ha descrito el amor bajo las distintas noches lunares, alcanzando con ello dar a sus libros una calefacción corriente, pero grata, de alcoba» (p. 4). Por ello, la crítica lo condena, y «es aclamado, en cambio, por las mujeres, que agotan las ediciones (cien mil ejemplares) del novelista, en dos meses» (p. 5). Su aspecto físico, menos relevante que su caracterización profesional, «no desmiente su condición anglosajona». Es «alto, enhiesto, rojo, rubio» y «tiene el mejor gesto isleño británico» (p. 3). En su rostro se observa «autoritarismo y hermetismo: dureza contenida pero visibles fruncimientos espirituales: testarudez» (p. 4), rasgos todos ellos que, presumimos, serán puestos a prueba durante el desarrollo del conflicto.

La caracterización del personaje femenino ocupa la segunda parte de la novela. *Miss Kitty Wright* podría tener «treinta y ocho, cuarenta, cuarenta y

de nouvelles et qui correspond à une revendication à la fois littéraire et vitale de cette génération» (*ibidem*, p. 136).

³⁵² *Ibidem*, pp. 129 y 130.

cinco años», a pesar de su «línea, suave y firme», de su «cuerpo justo, la talla y la carnalidad justas: los sentidos de utilidad británicos transportados al cuerpo elástico, útil e inútil a la par, perfectísimo» (p. 8). Porque la mujer inglesa, advierte el narrador, «no deshace nunca su línea, la espíritua [...]. Se amojama, no se infla nunca, empero el *pudding* apasionante –enemigo diario–» (p. 8). Es una dama sensual que, a primera vista, no inspira demasiada confianza:

Su piel cálida de morena rubia acentúa el carbón insonne [*sic*], falso, en las ojeras, Sus guantes de mosquetero estiran su blancura hacia el bolso descomunal. Su sombrero no es un sombrero propiamente dicho, es un gorro, una caperuza oscura mimosa, irónica, con una luz. En su abrigo succulento de piel, blanco y negro, Kitty Wright reconstruye a su modo elegante la bípida inglesa eterna –fría, caliente– (p. 9).

Sin que «un criado tipo, de calzón corto» (p. 6), pueda evitarlo, *miss* Wright irrumpe, a las dos de la mañana, en el despacho del escritor, del mismo modo que don Juan Tenorio entra furtivamente en la alcoba de la duquesa Isabel en *El burlador de Sevilla*. Está dispuesta a permanecer allí, «cuando menos, tres cuartos de hora» (p. 12), tiempo aproximado en el que se desarrolla la conversación que mantiene con el escritor y la lectura del relato. Al iniciarse la entrevista descubrimos la «seda negra, prieta, turgente, con un escote curvo hermoso, universal» (p. 12), del vestido de la mujer, que entreabre su abrigo mientras *mister* Kildare se muestra desconcertado. Ha venido a exigirle, a imponerle una rectificación: treinta páginas del mejor capítulo de *Siete días en una playa sin mar*, su última novela, en las que el novelista ha ofendido a la mujer. *Miss* Wright comenta con el autor algunos pasajes de la novela, la valora, da su opinión sobre la decoración de la estancia. No parece tener prisa.

³⁵³ Esteban Salazar y Chapela, *La burladora de Londres, La Novela de Hoy*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones-Editorial Atlántida, 380 (23 de agosto de 1929), p. 3.

Antes de desvelar el motivo de su enojo, «se despoja de su abrigo y descubre su vestido de noche, lacónico» (p. 29). El personaje de Bridget Jones —«un nombre vulgarísimo, absurdo» (p. 36)— ha sido creado a partir de la información que le suministró dos años atrás *mister* Peter Kean, «uno de los hombres [...] más documentados en la vida de playa, verdaderamente aburrida, de Sunnybrook» (p. 27), donde el escritor pasó los dos meses de verano. La mujer no le reprocha que hiciera suyo el delicioso caso de *miss* Dunblane. «La colonia de Sunnybrook; todos los conocidos, hasta los más remotos, de Londres, alaban a usted entusiasmados, por su exactitud» (p. 41), le confiesa *miss* Wright, a quien le duele que sólo haya habido «un falseamiento»: el suyo. El novelista la describe, como una Venus «saliendo del agua» en una escena que trae a nuestra mente la narración de Francisco Ayala *Susana saliendo del baño*³⁵⁴. «Todo aparece [...] sobremanera mediterráneo, incluso helénico», como sacado de un cuadro mitológico. El problema se plantea, según la protagonista, cuando el escritor se detiene en la arena, donde reposa Bridget Jones. Ésas son las páginas que Kildare debe «modificar totalmente» (p. 38), sustituyendo el tipo de mujer retratada por el suyo propio, opuesto al dibujado por el novelista. La corrección no parece fácil, no tanto por el autor, que dice comprender a su interlocutora, sino porque, según le advierte ésta, «hay cosas inexplicables [...], la línea, el color, la forma» (p. 40), que fueron hechas para ser vistas. A pesar de ello, se

³⁵⁴ Publicada inicialmente en *gallo* (Granada, 2 (abril de 1928), p. 17), fue incluida después, con variantes, en el volumen *El boxeador y un ángel* (Madrid, Cuadernos Literarios, 1929). Considerado un texto paradigmático de la prosa vanguardista, ha sido incluido en *Prosa del 27. Antología* (Edición de Domingo Ródenas. Madrid, Espasa Calpe (Colección Austral, 504), 2000, pp. 205-206). Rosa Navarro Durán ha analizado este texto en «Una miniatura literaria: *Susana saliendo del baño* de Francisco Ayala» (*Castilla. Boletín del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Valladolid*, Valladolid, 9-10 (1985), pp. 103-113) y en «Retos de *Susana saliendo del baño* de Francisco Ayala» (*Ínsula*, Madrid, 558 (junio de 1993), pp. 23-24). Sobre la prosa de preguerra del autor granadino puede verse el volumen colectivo editado por Manuel Ángel Vázquez Medel *Francisco Ayala y las vanguardias*. Sevilla, Ediciones Alfar (Colección Alfar/Universidad: Investigación y ensayo, 35), 1998.

compromete a aclarar, con toda la precisión que le sea posible, lo que el escritor necesita saber. Bridget Jones representa un tipo de mujer «odioso» (p. 42) para *miss* Wright: «plúmbeo, de líneas cortas [...]. Tiende a la curva oronda en su pesadez» (p. 42). Su tobillo es «duro, es grueso. Carece de gracia, es antipático. El antebrazo de Bridget Jones viene a tener el mismo calibre que su brazo. Sus hombros son exiguos. Su seno es insignificante. Toda la belleza, absolutamente bárbara, de ese cuerpo, arranca en la cintura y desciende caudalosa hasta los pies, demasiado grandes, como hinchado su empeine» (pp. 43-44). Es, asegura la protagonista, «el tipo clásico de la mujer número, odalisca: oriental y animal. Tengo idea de que en España, donde la feminidad es aún, como en ninguna otra parte del mundo, carne, abundan ejemplares de este tipo» (p. 45), afirma. Bridget Jones «pasea una piel de favorita y su sola ambición es esa, ser favorita. No es una actitud fuerte, orgullosa, triunfal [...]. Sino de fracaso» (p. 51); «va siempre mendigando, en actitud servil. Con escasísima estimación de sí misma, como la coqueta, lo que es» (p. 51). *Miss* Wright no puede «describir por lo menudo el tipo opuesto, occidental y humano: inglés», el suyo, porque su modestia se lo impide. Pero le ofrece algunos apuntes reveladores. Es el cuerpo «manumitido» (p. 52), cuya «línea insuficiente, pero voluptuosa, constituye la suma de una multitud de saltos libérrimos mortales» (p. 52). Para esta clase de mujer, «el hombre no es el dueño absoluto [...]. Ni el esclavo. Sino un individuo capaz de ganar por agilidad y destreza insuperables, a la línea» (p. 53).

Mister Kildare intenta justificarse, y, tras mostrarse «como obseso por la perpendicular de un pensamiento único» (p. 56), repite las palabras que ella había pronunciado al inicio de la conversación: «Hay cosas inexplicables. Son las líneas, el color, la forma. Fueron hechos decididamente para la vista. Verlos es conocerlos, comprenderlos...» (p. 57). Por ello, le confiesa que no

podrá sustituir el tipo de Bridget Jones por el suyo si no la ve con la misma claridad con la que apareció en su mente la figura de su personaje.

Miss Wrioth se pone su abrigo apresuradamente –del mismo modo que se emboza su capa don Juan– «para quedar en el centro de la escena, como al comienzo, bípeda y magnífica» (p. 58). Se dispone a marcharse. Ella sólo ha venido a exigir una rectificación, le recuerda. «Aquí no me sería posible abandonar un guante, desnudar una de mis manos» (p. 60), añade. Pero le ayudará a modificar las páginas que deben ser corregidas. «Yo le telefonaré a usted. Acaso le telefonee mañana. Quizás en la primavera próxima. Nada tendría de absurdo que le telefonease este verano, desde Sunnybrook, para reconstruir en la playa la estampa del capítulo» (p. 61). Pero, le advierte antes de marcharse, «la claridad [...] es una invención del hombre para el hombre», y «donde comienza la claridad, concluye el interés, Mister [*sic*] Kildare» (p. 63).

Miss Wrioth se ha burlado del hombre a través del novelista, víctima de su propia obra, de su éxito y de su vanidad: «¡Se retrata usted tantas veces! Creo no hay postura de usted, ni la más íntima, que sea desconocida totalmente al público de Inglaterra. Es una pasión de los fotógrafos. O de usted» (p. 10), intuye la protagonista, a la que le resulta muy fácil llegar hasta él, y conocer detalles de su vida y de su trabajo gracias a su desmedido afán de notoriedad. «No debe sorprenderle mi exactitud», le dice cuando recuerda el tiempo que permaneció en Sunnybrook, «todos los periódicos reprodujeron su figura de usted en el momento de subir al tren en la estación de Waterloo, en Londres. E igualmente todos los periódicos reprodujeron la misma figura en el momento de subir al tren, de regreso, en la estación de Sunnybrook» (pp. 26-27). Pero su experiencia literaria no le ha servido de mucho en esta ocasión. Cuando la mujer se asegura de que ha logrado su objetivo, seducirlo, se marcha, prometiéndole un nuevo y misterioso encuentro que no se producirá nunca.

Este enigmático final confirma la impresión inicial. Por su argumento, podemos considerar que se trata de una novela galante al uso, y así debieron de reconocerlo los lectores de la colección, para los que *miss Wright* no pasaba de ser una representación más de «la mujer devoradora» que con tanta frecuencia se asomaba a las páginas de las novelas cortas del momento³⁵⁵. Pero el escritor quiso incluir en su obra un segundo nivel de interpretación en el que descubrimos un tema metaliterario, muy grato a los miembros de la joven literatura³⁵⁶. Así convergen el crítico que Salazar Chapela era y el narrador que podía llegar a ser. *Mister Kildare* es «un novelista propagandista de las delicias íntimas y los misterios públicos del corazón femenino» (p. 4) al que se le aparece la persona en cuya vida se ha inspirado para componer su novela. Sorprendido por la presencia de la mujer, exclama, con «el rostro árido, desolado»: «—Señora [...], pirandellismos, no» (p. 11), sin reparar, como le advierte su interlocutora, que ella no es un personaje en busca de autor, sino una mujer real: «Nada de pirandellismos», le responde. Lo que está sucediendo es absolutamente «antipirandelliano» (pp. 11-12).

³⁵⁵ *La Novela de Hoy* planteó diferentes problemas sociales del momento, sobre todo los que afectaban a la mujer. Entre los más tratados se encuentran la prostitución, la violencia sexual y las patologías físicas y mentales producidas en el seno del matrimonio. Para desarrollarlos los autores caracterizaron a sus protagonistas como víctimas, como mujeres seductoras que dominan a los hombres o como mujeres modernas que intentan superar los tabúes sociales para ser felices (cfr. Claire-Nicolle Robin, «*La Novela de Hoy (1922-1932)* entre quantité et qualité», *art. cit.*, p. 134). Cabe tener en cuenta que «les diverses collections de nouvelles, comme *La Novela de Hoy*, se font l'écho des préoccupations d'hygiène sociale», por lo que «il convient d'analyser les messages, au-delà de l'aspect purement commercial» (Claire Nicolle Robin, «L'évolution de la Santé publique», en Carlos Serrano y Serge Salaün (eds.), *Temps de crise et «Années Folles». Les années 20 en Espagne*, *ob. cit.*, p. 130).

³⁵⁶ Y es que «la proliferación de "metaficciones" [...] supone un rasgo esencial de la crisis de la novela que viene desarrollándose en Occidente desde los amenes del naturalismo». La conciencia de «tal situación crítica lleva a los novelistas a reflexionar sobre su arte incluso en los mismos relatos, haciendo de éstos documentos llenos de sugerencias para la historia del género» (José Enrique Serrano Asenjo, «Ideas sobre la novela en los años veinte. Metanovelas y otros textos doctrinales», en Paul Aubert (ed.), *La novela en España (siglos XIX-XX). Coloquio internacional celebrado en la Casa de Velázquez (17-19 de abril de 1995)*, *ob. cit.*, p. 131).

Este fragmento del diálogo, incomprensible para el público asiduo a *La Novela de Hoy*, permite realizar una nueva lectura de la obra, destinada a un número de receptores bastante más reducido del que tenía la colección. Salazar Chapela censura a través de *La burladora de Londres* a los escritores de «novelas blancas», como hicieran también Mario Verdaguer en *El marido, la mujer y la sombra* (1927), Antoniorrobes en *Novia, partido por dos* (1929) y Benjamín Jarnés en *Teoría del zumbel* (1930)³⁵⁷. Abandona los argumentos que utilizara para este mismo fin en sus reseñas críticas y recurre a la parodia con la intención de desacreditar a *mister* Kildare, al que nos presenta al inicio de la narración con una imagen falsa, añeja y ridícula: «En su despacho, sentado y destocado, la cabeza bajo la faldilla de una lámpara, iluminada, [...] escribe como un escritor de opereta, de frac. Dejó los guantes de amarillo limón, el gabán mortuorio, la chistera, el bastón de puntero, conjuntamente, en una butaca. Compone de este modo, a su mesa de trabajo, míster [*sic*] Kildare, una estampa enjuta, inmóvil» (p. 5). A lo largo de la conversación, se muestra incapaz de dominar su obsesión por convertir todo cuanto vive o conoce en materia novelable. Mientras escucha a *miss* Wriqth «se abandona [...] a la telaraña de un gesto bobo. Parece que medita —quizás un tema a novelar—. Por su frente arrugada ahora, pesada, oscura, ensombrecida, bien pudiera deslizarse eso, el tema literario entrevisto: una situación o un asunto. O un punto de arranque o un final: algo» (p. 19).

³⁵⁷ De *Novia, partido por dos* nos hemos ocupado en páginas precedentes. Por lo que se refiere a las otras dos novelas citadas cabe tener en cuenta que «le terme "novela blanca" a, à l'époque, un sens précis, défini en particulier tout au long d'un chapitre dans le roman de Mario Verdaguer, *El marido, la mujer y la sombra* (Parte V, cap. IV): "Las novelas blancas" [...]. L'histoire de *Teoría del zumbel* a commencé par une anecdote, véritable cliché de la "novela blanca" et dont tous les détails suggèrent l'intention parodique» (Brigitte Magnien, «Crise du récit», *art. cit.*, p. 234). Entre los narradores de vanguardia fueron habituales «la sátira y la parodia denunciatorias de la falsedad y el carácter anti-vital de los subgéneros novelescos preferidos por la burguesía —la novela sentimental, blanca o rosa, y la novela erótica, que acaparan, por aquellos años, el mercado editorial—» (Víctor Fuentes, «La narrativa española de vanguardia (1923-1931): un ensayo de interpretación»,

Procede de este modo porque considera que el público es «ciego, sin consciencia», en tanto que él se siente seguro de sus «resortes, con absoluta, firme consciencia de lo que» escribe (p. 30). Su éxito, asegura, se debe a su habilidad para «acariciar las debilidades», a su capacidad de comprender a las mujeres, de «entrar en ese mundo de la mujer y mirar desde ese mundo al mundo, ya distinto, de la mujer y el hombre». En definitiva, «porque, siendo hombre, hablo, pienso y siento a la vez, justamente, como una oficinista», concluye (p. 32).

Pero son las intervenciones de *miss* Wright, mucho más numerosas que las de su interlocutor, las que permiten descubrir la clase de escritor ante el que nos encontramos. La protagonista se siente «como herida por el rayo de lo antiguo» (p. 19) cuando observa el despacho, «haciendo sin un gesto visible el inventario estético, ético» (p. 16) de cuanto le rodea. La habitación le parece «característica» (p. 16): un «batiburrillo» en el que descubre una chimenea (p. 13); un «sillón como para síncope, empotrado en un diedro del despacho a la mesa ministerial [...], enorme, fúnebre»; una «*chaise-longue* coloreada en moderno, detonante» (p. 15); unos «estantes antipáticos, encristalados, sin respiración para los libros»; «un vaso de color indefinible aceitoso, de Holanda» (p. 15); una «gran lámpara complicada, de anticuario y mohosa, pendiente del techo» (p. 19). La decoración es, afirma *miss* Wright, «el síntoma» que confirma que «un escritor puede llevar dentro, todo es posible, un artista. Pero nunca deja de llevar un burgués. Y un burgués de mal gusto» (pp. 16-17). No mejora su impresión al saber que *mister* Kildare no se siente responsable del aspecto del despacho, al que le concede un valor sentimental —esto es, tradicional— que todavía enoja más a la protagonista, pues a ésta no le parece bien «lo que hace un hijo, a título de artista, con los muebles de su propio padre: sacrificarlos» (p. 17).

The Romanic Review, New York, Columbia University Press, LXIII, 3 (october 1972), p. 213).

El rechazo que le produce la contemplación de la estancia resulta insignificante si lo comparamos con el que le genera la lectura de sus novelas, adscritas a un realismo literario que la mujer aborrece, del mismo modo que reprueba el arte de la fotografía, con el que se halla emparentada, según afirma, la novela. «Si algo me repugna, míster [*sic*] Kildare, en los artistas, es eso: sus modos de entrar a saco en la vida para llevarse lo que pueden —una anécdota, una muchacha—... Y transportarlo de lo real a lo irreal. Es absurdo». (pp. 12-13). En su caso, el procedimiento utilizado resulta extremadamente grave, porque el escritor retrata asuntos sin interés, tal y como ella ha podido comprobar en *Siete días en una playa sin mar*, libro en el que recrea «una historia sencilla, fresca, alegre, simpática», que no contiene ni un solo «episodio excepcional» (p. 9), «muy propia, por tanto, para una novela» de *mister* Kildare (p. 27). Éste es el tipo de literatura que gusta al gran público inglés —obras en las que siempre aparecen los mismos ingredientes: «un jardín, una verja, una carta, un perro, un niño» (p. 5)—, por lo que el novelista no se plantea ninguna modificación, no se exige nada a sí mismo. «Usted no tema nunca, escribiendo así, puro y distinguido, sufrir las penalidades, por ejemplo de un Lord Byron» (p. 28), le dice la protagonista. La suya es «una admirable sumisión al ambiente [...], una manera curiosa de estar a tono consigo mismo, alto y único, estando a tono, a la vez, con los demás» (p. 29). Por ello, continúa *miss* Wright, sus éxitos no le corresponden, son mérito de los británicos, pues «hay éxitos [...] obtenidos por un autor a fuerza de fuerza, en soledad. Y los hay del ambiente y sus predilecciones, otorgados luego a un escritor gratuitos, como una merced...» (p. 29).

Las réplicas con las que *mister* Kildare pretende contrarrestar las acusaciones de *miss* Wright sólo consiguen enervarla aún más. «En sus novelas de usted corre, por lo menos, la vida. No siempre, es verdad», puntualiza; «pero en sus teorías no corre nada, por lo que veo. Ni siquiera ese viento fresco que

debe estremecer siempre, como un peligro, toda teoría que se estime» (p. 33). El escritor no tiene justificación posible por mucho que diga que escogió el cuerpo de Bridget Jones por tratarse «de un tipo de belleza afortunado en la nueva pintura», por lo que «todos los artistas coinciden hoy en una mujer así» (p. 54). Ha cometido «un pecado de espontaneidad» (p. 47) al dejarse llevar por su instinto, por «su propia sensualidad» (p. 46), como todos sus congéneres. Ha dibujado un desnudo ante el que «se derrumba lo mejor, la sangre del hombre» (p. 49); Bridget Jones «atrae sobre sí los dientes caninos, la mirada canina» (p. 49). Es «la negación de todas estas cosas logradas...» (p. 53). Pero «una mujer para un escritor no es una mujer, sino un tema. Y una mujer desnuda, tal como usted presenta a Brigdet Jones», le recrimina la protagonista, es para usted esencial, únicamente treinta páginas» (p. 38).

Con esta lectura de la obra el personaje de *miss* Wright cobra otro sentido. Es un símbolo de lo nuevo, de la modernidad, tal y como nos indica el autor cuando, tras contemplar la habitación, «baja su cabeza y refresca sus ojos en sus propios pies, esta noche embutidos en una línea pura, moderna y de charol» (p. 19). De su físico destacan algunos rasgos que contienen evidentes connotaciones. Posee unos «ojos de mar polares, con inmovilidades de hielo, pero con claridades de cristal puro y limpio» (p. 15); una «belleza clara rubia, estática y clásica» (p. 15); un «semblante de morena rubia» (p. 18) que resulta mucho menos expresivo que su voz, cuyos matices se detallan constantemente. *Miss* Wright es una mujer desenvuelta (p. 16), «imperativa, absoluta» (p. 18), «segura» (p. 36), vivaz (p. 57), equilibrada (p. 60), que puede hablar, según le convenga, «lenta, británica» (p. 34), «resuelta» (p. 41), con «la voz adensada por el desdén, empañada» (p. 49) o «perfectamente limpia, un cristal» (p. 51), con «tono sobremanera suave, irónico» (p. 58), con «el inglés más rubio de Londres, con tonalidades suavísimas, casi inaudibles, deslizadas en irónica lentitud» (p. 60). Esta imagen pretende reivindicar, en primer lugar, un nuevo estatus para la mujer

de su tiempo, que debe dejar de ser, como Bridget Jones, «carne, sexo», «de los pies a la cabeza» (p. 48). Para ello, los novelistas como Kildare deben abandonar la creación de personajes que no constituyen sino «un salto repetido, absurdo, hacia atrás» (p. 50), pues «ese tipo es un tipo mucho peor que los tipos, hasta cierto punto respetables, primitivos», aquéllos que eran propios de los tiempos en que «el hombre [...] perseguía a la mujer en la soledad del campo y la mujer se tumbaba en la hierba. Todo era tan natural como el sol, como la tierra, como el mar. La vida era el instinto» (p. 50). Convencida de que «la civilización lo extirpará todo» (p. 46), menos el miedo y la capacidad de atracción de algunos cuerpos, la protagonista se empeña en luchar contra la sumisión de la mujer, proclamando la necesidad de que éstas dejen de sentirse identificadas con el «tipo incivilizado, por desbistar, agreste» (p. 42) que representa Bridget Jones. *Miss Wright* exige a *mister Kildare* y, a través de él, a los escritores del momento, que abandone esas prácticas literarias que tanto éxito de público cosechan; que se exija más como novelista; que deje de ser, como el personaje de *Siete días en una playa sin mar*, un escritor incivilizado, agreste, por desbistar; es decir, anticuado, que no parece concebir otra labor sino la de llevar a la irrealidad del arte una realidad sin interés y sin calidad estética.

Salazar Chapela comunica sus propósitos con la imprescindible ayuda de un narrador que, como es habitual en la colección, «fonctionne comme témoin, comme celui qui explique et démêle pour le public le vrai du faux»³⁵⁸. En ocasiones, su voz se limita a ofrecernos una información que podría formar parte de las acotaciones de una pieza dramática, como se observa en «el criado inclina la cabeza y desaparece» (p. 8); «pausa» (p. 29 y p. 40); «de pie, apresurándose a colocarse el abrigo para quedar en el centro de la escena, como al comienzo» (p. 58), o en «el novelista se apresura tras Kitty

³⁵⁸ Claire-Nicolle Robin, «*La Novela de Hoy (1922-1932) entre quantité et qualité*», *art. cit.*, p. 129.

Wright, en una escena muda» (pp. 61 y 63). Con estas intervenciones, se refuerza la configuración teatral de una obra que contiene todos los ingredientes esenciales –dos personajes arquetípicos frente a frente, un conflicto, el predominio del estilo directo, un tiempo reducido y un espacio único– para ser representada, y en la que descubrimos numerosas indicaciones acerca de la iluminación de la escena.

Pero la misión última del narrador es bastante más compleja. Lejos de situarse al margen del problema que se dirime en las páginas de la novela, se alinea junto a la protagonista, a la que caracteriza, como hemos visto, con rasgos inequívocamente positivos. *Mister Kildare* es, «según dicen» (p. 4), un especialista en asuntos amorosos cuyas obras no ha leído, aunque conoce perfectamente, como «todos» (p. 3), su vida y su trayectoria, de las que suele vanagloriarse en los medios de comunicación. En la voz del narrador, el escritor aparece ridiculizado en todos los sentidos. Incapaz de vivir al margen de su profesión, afronta la inesperada llegada de la protagonista como lo que es, «mitad hombre, mitad novelista», y se preocupa porque «ignora como tales (novelista y hombre), el itinerario del capítulo» (p. 12); esto es, lo que va a suceder. Durante la conversación, *mister Kildare* observa a *miss Wright* «escrutando en la sombra espesa del momento, como un doctor –impertinente–» (p. 13). Se siente fuerte ante ella, y le ofrece, «filosófico» (p. 30), razones para convencerla. Pero su aparente firmeza desaparece cuando la mujer se sitúa, sonriente, frente a él. Entonces «deshace poco a poco su ceño incomprensivo y suaviza *míster [sic] Kildare* el ademán, el gesto y la voz» (p. 18). Intenta esgrimir sus armas, «muy leves, de donjuanismo británico» (p. 57), y acaba arrojándole «el lazo descolorido de unas palabras, para detenerla» (p. 60). Finalmente, «se apresura tras *Kitty Wright*» (p. 61) mientras ella pronuncia su última frase desde el pasillo. Y es que, afirma el narrador en un momento en el que descubrimos más claramente que nunca la voz del autor implícito, «un novelista es un ser de

complicaciones tan raras, de circunvoluciones tan difíciles, de fugas rapidísimas, tan inesperadas siempre, al otro mundo, el de las letras...» (p. 21). La ironía que destilan sus palabras es tan mordaz como la que emplea la protagonista cuando se refiere a la agudeza de su interlocutor —«nada de ello puede ofrecer dificultades a una inteligencia como la de usted, clara y despejada» (p. 58), dice cuando alude a la corrección que debe realizar—. Ambos, *miss* Wright y el narrador —o el autor— se encargan de caricaturizar a *mister* Kildare, cuya patética personalidad no debe suscitar compasión alguna.

La intención paródica de Salazar Chapela determina el estilo de la narración, en la que cobra una especial relevancia el humor. En ocasiones, los recursos utilizados son muy simples. Así sucede cuando la protagonista responde con melodramáticas interjecciones a *mister* Kildare mientras éste intenta justificar la presencia de algunos anacrónicos muebles en su despacho (p. 17), o en el momento en que el novelista le propone que se desnude para poder realizar la rectificación exigida. «—Eso es descender de la metafísica a la física» (p. 57), le advierte *miss* Wright empleando un aparente juego de palabras.

Pero lo habitual es que Salazar Chapela recurra a procedimientos más sutiles para provocar la sonrisa del lector, y la suya propia. Entre los más importantes cabe destacar el uso de repeticiones, con las que, además, el autor consigue crear un texto perfectamente entramado, al tiempo que descubre su decidida voluntad de estilo. Oraciones enteras se suceden una y otra vez al inicio del relato para presentar a los dos personajes. «*Miss* Kitty Wright, a las luces de las baterías, duras e hirientes, aparece fenoménica en efectos, luces y contraluces» (p. 8 y 9), nos advierte el narrador tras mostrarnos la «figura *dandy*» (p. 3 y 5) de *mister* Kildare. Salazar Chapela gusta también de situar en un único período oracional una misma palabra, cuya reaparición, que atrae la atención del lector, contribuye a dotar de

mayor ritmo a la prosa: «Míster [*sic*] James Kildare: *inclina* la cabeza. Miss Kitty Wright: *inclina* la cabeza. El criado *inclina* la cabeza y desaparece» (p. 8); «—Le he conocido a usted al momento —dice ella, *juntos* los pies, *juntas* las manos en el bolso—» (p. 10). En ocasiones, el procedimiento se convierte en un mero juego: «Y cruza sus piernas y se retrepa espléndida en el asiento, la cabeza hacia atrás, los *brazos* en los *brazos* de la butaca» (p. 19). Otras, sirven para introducir ampliaciones: «Forman ustedes un mundo aparte, esta es la verdad. Un mundo regido por sentimientos particulares a ese mundo, que una *masonería* terrible, sin señales siquiera, lo hace, como un adarve, impenetrable. Una *masonería* de grey homogénea, uniforme. Una *masonería* sin *masonería*, al aire libre» (p. 32). También permiten crear derivaciones que pueden ser sumamente sencillas («un gran *cuentista* de *cuentos* históricos» (pp. 27-28) o muy cultas —«como *incluso* y *recluso* en ella» (p. 22)—.

Las enumeraciones, muy habituales en la obra como ya hemos podido observar, enriquecen la expresión, sobre todo cuando Salazar Chapela utiliza adjetivos, con los que experimenta ayudado por una peculiar disposición de las comas: la protagonista posee una «belleza clara rubia, estática y clásica» (p. 15); al entreabrir su abrigo, «descubre una seda negra prieta, turgente, con un escote curvo hermoso, universal» (p. 12). Este procedimiento ayuda a crear una sensación de imprecisión de la que son responsables también las negaciones y las antítesis, e incluso las paradojas que encontramos de vez en cuando en *La burladora de Londres*: el cuerpo de la protagonista es «elástico, *útil e inútil* a la par, perfectísimo» (p. 8); el capítulo en el que se describe Sunnybrook «es la fiesta del mar. No es la fiesta del mar. Es la fiesta de la playa sin agua, sin mar. El interés está sólo en la arena. Ni siquiera en la arena» (p. 24).

Abundan asimismo las comparaciones, tanto populares —«Miss Kitty Wright penetra en el despacho como un balón» (p. 6); «como la Reina de España en

cualquier revista de ilustración» (p. 10)– como cultas –la superficie del mar es «como una pista plana y muelle» (p. 25); «como un adarve» (p. 32)–. No podían faltar las metáforas, puras o aposicionales: «la cabeza bajo la faldilla de la lámpara» (p. 5); «recogidas las velas de sus brazos» (p. 6); «el carbón insonne [*sic*], falso, en las ojeras» (p. 9); «la voz ahora perfectamente limpia, un cristal» (p. 51). Tampoco se olvida el autor de las imágenes, como hemos podido observar en algunas de los fragmentos citados y como percibimos asimismo en «la tribu civilizada está deglutiendo con palabras la pesca del día, alumbramiento espontáneo, del hotel y el casino» (pp. 24-25). Nos sorprenden también la sinestesias que descubrimos en «su inglés deviene el inglés más rubio de Londres, con tonalidades suavísimas, casi inaudibles» (p. 60) y en «su abrigo succulento de piel» (p. 9).

La riqueza formal que encierran las páginas de *La burladora de Londres* procede, en buena medida, de una esmerada elección del léxico, en el que destacan términos muy habituales en la época o especialmente apreciados por Salazar Chapela, como *voluptuoso* y *voluptuosidad*. Es el caso asimismo de *alongan*, arcaísmo que posee gran sonoridad; de los neologismos derivados del verbo *extravagar*, o del tecnicismo *diedro*. Además de los nombres de personajes y lugares –inventados en todos los casos, y tal vez simbólicos³⁵⁹–, el autor incluye palabras inglesas –*pudding*, *chiffs*– con las que refuerza la ambientación cosmopolita del relato.

La concienzuda elaboración formal, la localización de la acción, la existencia de personajes extranjeros, la apuesta por la libertad de la mujer y la reflexión estética son algunos de los elementos propios de la narrativa de vanguardia que el autor incorporó a su obra y a una colección que, como ha recordado

³⁵⁹ El apellido del personaje masculino podría proceder de la unión de dos verbos, *kill* (matar) y *dare* (atreverse), pues, en verdad, el novelista representa la negación de toda forma de valentía creadora. El de la protagonista nos recuerda, con una *w* añadida en su inicio, al término *right*, cuyo significado (correcto, verdadero) tiene mucho que ver con la

Granjel, contó con la «mínima colaboración» de «escritores como Mauricio Bacarisse, Esteban Salazar Chapela y José Díaz Fernández»³⁶⁰. *La burladora de Londres* no es una novela corta al uso. Su lectura pudo entrañar cierta dificultad para el público habitual de *La Novela de Hoy*, poco acostumbrado al intelectualismo –seguramente indescifrable, pero en cualquier caso enojoso para la mayoría– que el autor vertió en sus páginas. Los lectores no debieron de entender el guiño intertextual que Salazar Chapela les hacía en el título, una variación sobre *El burlador de Sevilla* que nos recuerda la modificación que había realizado Benjamín Jarnés en su novela *El convidado de papel* (1928), donde toma como punto de partida el segundo sintagma que identifica a la misma obra. Tampoco fueron conscientes de que el escritor intentaba censurar la «literatura de quiosco» desde dentro. Para ello, tuvo que ir mucho más allá de lo que pretendían las diferentes entregas de la colección; esto es, realizar «une chronique bien enlevée sur différents problèmes de la société moderne, ce qui nous ramène à la dimension de "journalisme" énoncée auparavant»³⁶¹.

Este primer texto narrativo no tuvo, como era de esperar, repercusión pública alguna, pero Salazar Chapela no debió de sentirse descontento con la experiencia. Su revelación como novelista estaba aún por llegar, y había que aprovechar las oportunidades que tenía a su alcance. Durante 1930 se consignó su nombre en las listas de autores que tenían volúmenes en preparación en dos proyectos editoriales en los que participaba la CIAP. El primero, «Los cuadernos de *La Gaceta Literaria*», «ahora en marcha constante, firme, con obras como las de "Gecé", Jarnés y Ramón», recordó Salazar Chapela al comentar la reciente aparición del volumen de este

función que le encomienda el autor. Sunnybrook es una localidad inventada para la que Salazar Chapela escoge un nombre compuesto: *sunny* (soleado) + *brook* (arroyo).

³⁶⁰ Luis S. Granjel, «La novela corta en España (1907-1936), II», *art. cit.*, p. 49.

³⁶¹ Claire-Nicolle Robin, «*La Novela de Hoy* (1922-1932) entre quantité et qualité», *art. cit.*, p. 130.

último³⁶². Igualmente ambiciosos se mostraron los responsables de la recién creada Ediciones Ulises –integrada en la poderosa empresa editorial–, cuya dirección literaria corrió a cargo de Julio Gómez de la Serna y de César M. Arconada. La colección «Valores actuales» se propuso publicar narraciones que fueran una «plataforma de expresión para los jóvenes escritores de la generación de 1930 dotados de "acento propio, [y] que se hayan desligado, desprendido, de los credos estéticos que forman el gran tópico literario anterior»³⁶³. El proyecto, inaugurado con *Estación*, de Rosa Chacel, contaba con el compromiso de veinte autores, entre los que se encontraba Salazar Chapela³⁶⁴. Pero la mayoría de títulos previstos no llegó a ver la luz³⁶⁵, a

³⁶² E. Salazar y Chapela, «Un libro. *Novísimas greguerías*», *art. cit.* Además de Salazar Chapela, iban a ser publicados libros de, entre otros, Alberti, Salinas, Sáinz Rodríguez, A. García Gómez, R. Ledesma Ramos, Eugenio Montes, Max Aub, Guillermo de Torre, C. M. Arconada, Antonio Marichalar, Enrique Lafuente, Ramón Iglesia, Ernestina de Champourcín, F. Ayala, J. Piqueras, Rafael Marquina, Juan Chabás, M. Pérez Ferrero, Rosa Chacel, Juan Estelrich, Sebastián Gasch, Martínez Santolalla, Pérez de Barradas (*cf.* *Cataluña ante España*. Madrid, La Gaceta Literaria (Cuadernos de La Gaceta Literaria, 4), 1930, s.p.).

³⁶³ Citado por Gonzalo Santonja, *La república de los libros. El nuevo libro popular de la II República*. Barcelona, Anthropos (Ámbitos Literarios/Ensayo, 29), 1989, p. 121. En realidad, la colección «sirvió de vehículo a la narrativa innovadora española [...] después de que Ortega y Gasset resolviera clausurar la serie "Nova Novorum" de Revista de Occidente, en la que aspiraban a ver publicadas sus prosas alambicadas los escritores jóvenes» (Domingo Ródenas de Moya, «Entre el hombre la muchedumbre: la narrativa de los años treinta», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 647 (mayo de 2004), p. 14). «Valores actuales» «amplió la vida editorial de estas novelas hasta entrada la década de 1930» (Domingo Ródenas de Moya, «Introducción», en *Proceder a sabiendas. Antología de la narrativa de vanguardia española, 1923-1936*. Barcelona, Alba Editorial (Alba Literaria, 28), 1997, p. 32).

³⁶⁴ Los restantes eran Alberti, Arconada, Bacarisse, Bergamín, Carmen Conde, Ernestina de Champourcín, Espina, Fernández Almagro, Giménez Caballero, Julio Gómez de la Serna, José López Rubio, José Lorenzo, Antonio Marichalar, Eugenio Montes, Edgar Neville, Miguel Pérez Ferrero, Samuel Ros, Salinas, Jaime Torres Bodet y Félix del Valle (*cf.* Gonzalo Santonja, *La república de los libros. El nuevo libro popular de la II República*, *ob. cit.*, p. 121).

³⁶⁵ Se publicaron, entre otras obras, *Agora sin fin*, de Juan Chabás (1930); *Cazador en el alba*, de Francisco Ayala (1930); *Naufragio en la sombra*, de Valentín Andrés Álvarez (1930), y *Efectos navales*, de Antonio de Obregón (1931). Benjamín Jarnés preparó un texto autobiográfico, como todos los autores de la colección, titulado «Años de aprendizaje y alegría», para la edición de su *Viviana y Merlín* que ha sido reproducido en Benjamín Jarnés, *Autobiografía* (edición y notas de Ildefonso-Manuel Gil. *Cuadernos Jarnesianos-1*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1988, pp. 320).

pesar de las buenas expectativas que vislumbró *Arconada*³⁶⁶, como no lo harían tampoco los anunciados por *La Gaceta Literaria*. *Pero sin hijos*, su primera novela, se publicó, editada por Renacimiento, en 1931. En sus páginas reaparecen, como habremos de ver, elementos esbozados en *La burladora de Londres*.

³⁶⁶ «Habrà usted visto», le escribía a Guillermo de Torre el 10 de julio de 1930, «que desde hace unos años lo que más se ha animado, potenciado, en España es el aspecto editorial. Es preciso reconocerlo. Hay pocos países en Europa donde se traduzcan con tanta rapidez las novedades literarias. Esto está bien, francamente bien. Las Editoriales están en manos de gente joven que las anima, que las moderniza. Yo formo parte de una de ellas: Ediciones Ulises. La tenemos entre tres: entre José Lorenzo, Julio Gómez de la Serna —hermano de Ramón— y yo. Supongo que usted conocerá nuestra labor. Ya he visto que el otro día mandó usted a Lorenzo un recorte sobre el libro de Rosa Chacel, con el deseo que se le envíen los libros. Supongo que los recibirá usted ya» (*art. cit.*).

ÍNDICE

VOLUMEN I

Introducción	13
Siglas utilizadas	31

PRIMERA PARTE

LOS AÑOS CON EXCUSA

1. Vida y literatura	35
1.1. La luz de Málaga.....	38
1.2. Conocimiento de Cataluña.....	53
1.2.1. Primeros escritos.....	58
1.2.1.1. <i>Ambos. Revista Literaria</i>	60
1.3. Intelectuales y artistas ante la Dictadura de Primo de Rivera.....	64
1.3.1. <i>El Estudiante</i>	76
1.3.1.1. Dos poemas.....	80
1.3.1.2. Corresponsal en Barcelona	84
2. Vanguardia y modernidad	91
2.1. <i>El Estudiante</i> , segunda etapa	92
2.1.1. Primeras reseñas	101
2.2. <i>Sinfronismo</i> de José Ortega y Gasset.....	116
2.2.1. <i>Revista de Occidente</i> : notas críticas	125
2.3. Espiritualismo de entreguerras y purismo estético	138
2.4. La nueva literatura	153
2.4.1. <i>La Gaceta Literaria</i>	157
2.4.1.1. Un ambicioso proyecto	162
2.4.1.2. La revista de una generación	176
2.4.1.3. Actividades de agitación y propaganda	180
2.4.1.3.1. Un debate apasionado	184
2.4.1.3.2. Exposición de manuscritos	191
2.4.1.3.3. Encuesta sobre política y literatura.....	194
2.4.1.3.4. Encuesta sobre cine y literatura	204
2.4.1.3.5. El homenaje a Palacio Valdés.....	213
2.4.1.3.6. A propósito del centenario de Góngora.....	217

2.4.1.4. Colaboraciones firmadas	228
2.4.1.4.1. «Escaparate de libros»	230
2.4.1.4.2. Primeros artículos	237
2.4.1.5. Balance provisional	246
2.5.1. La información bibliográfica en <i>El Sol</i>	253
2.5.1.1. Vitalismo y arte nuevo	264
2.5.1.2. En defensa de la modernidad	277
2.5.1.3. La mirada crítica	291
2.5.1.3.1. «El signo lírico»	309
2.5.1.3.2. Los géneros narrativos	341
2.5.1.3.2.1. La nueva narrativa	355
2.5.1.3.3. Estudios y ensayos	364
2.6. «Escribir en Madrid...»	377
3. «Del libro rojo y del celeste estilo» (primera parte)	399
3. 1. La juventud literaria y la política: «La trahison des clercs»	403
3.1.1. Giménez Caballero: vanguardia y fascismo	407
3.1.2. Los <i>porveniristas</i> y Ortega y Gasset	415
3.1.2.1. Una carta abierta	417
3.1.2.2. Despedida de <i>Revista de Occidente</i>	426
3.2. La Compañía Ibero-Americana de Publicaciones	429
3.2.1. <i>La Gaceta Literaria</i> , segunda época	437
3.2.1.1. El Cineclub Español y el debate sobre el cine sonoro	442
3.2.1.2. Artículos, entrevistas y reseñas	452
3.2.2. Otras revistas del grupo editor	469
3.2.2.1. <i>La Raza</i>	472
3.2.2.2. <i>Cosmópolis</i>	486
3.2.3. Las «Bibliotecas Populares Cervantes»	491
3.2.4. <i>La Novela de Hoy</i>	497
3.2.4.1. <i>La burladora de Londres</i>	503