

SEGUNDA PARTE
LOS AÑOS REPUBLICANOS

4. El Bienio Azañista

Desde las páginas de *El Sol*, Salazar Chapela acogió con entusiasmo la proclamación de la República en un artículo en el que anunció la llegada de una nueva época, una flamante etapa en la que, afirmaba, «España entra a toda máquina en Europa y realiza su presente (realizará sin duda alguna su porvenir) de acuerdo con su pasado insigne»¹. El escritor había vivido con expectación el final de la monarquía, unos días que estuvieron, a su entender, «tan festivamente rematados con el concertante republicano»². Había presenciado «la eclosión final del espíritu español en estos últimos días», una «eclosión que ha venido a ser una demostración más de lo enérgico, de lo original de nuestro pueblo», y de la que quiso dejar constancia en *Pero sin hijos*. Y es que, según confesó a Guillermo de Torre, «no es el escritor quien ha entrado en la política: es la política quien ha penetrado, por fin, en los escritores»³.

La defensa del nuevo régimen que realizó Salazar Chapela nada más proclamarse la República fue una constante en su actividad profesional a

¹ E. Salazar y Chapela, «A buena política, mejor literatura», *El Sol*, Madrid (26 de abril de 1931), p. 2.

² E. S. y Ch., «Madariaga, Salvador de, *España. Ensayo de historia contemporánea*», *El Sol*, Madrid (8 de diciembre de 1931), p. 2.

³ Carta fechada en Madrid el 17 de octubre de 1931 (ms. 22830-15 (2), BN). En esa misma misiva, añadió Salazar Chapela cuando aludió al interés que había despertado en los escritores la política: «En unos, seriamente; en otros, como medio de subsistir, para comer.

partir de 1931, año en que emprendió su difícil andadura la «República de los Intelectuales», tal y como la denominó *Azorín* en recuerdo de la responsabilidad que éstos tuvieron en «el cambio de la sensibilidad pública, en los sentimientos de todo un pueblo»⁴, mayoría que hizo posible su advenimiento⁵. Sin embargo, conviene no olvidar que, aunque la República representó «un momento de plenitud para la intelectualidad española»⁶ —y que «fue generosa con sus intelectuales»⁷—, éstos nunca «forman un grupo homogéneo [...] ni comparten los mismos criterios»⁸. Las discrepancias no tardarían, por tanto, en llegar. Figuras de tanto ascendiente en los años

De un modo o de otro, resulta curioso ver a gentes que fueron siempre tan espirituales, tan “puras”, embullidas totalmente en la política y, a veces, ¡en qué política!».

⁴ *Azorín*, «La República es de los intelectuales», *Crisol*, Madrid (4 de junio de 1931); artículo reproducido en *Azorín, La hora de la pluma. Periodismo de la Dictadura y de la República*. Valencia, Pre-Textos (Hispánicas, 88), 1987, p. 194.

⁵ Aunque nunca menospreció la participación que tuvieron algunos intelectuales en el fin de la monarquía, Salazar Chapela no dejó de señalar su naturaleza democrática. Así lo hizo cuando reseñó el ensayo de Álvaro Alcalá Galiano *La caída de un Trono*: «¿Y el pueblo?», se preguntaba el crítico. «Monárquico tipo, Alcalá Galiano hace desprecio evidente de la voluntad popular, para situar un hecho eminentemente colectivo de la Historia de España en el juego político de cuatro, diez o doce individualidades» (E. S. Ch., «Alcalá Galiano, Álvaro, *La caída de un Trono*», *El Sol*, Madrid (28 de febrero de 1933), p. 2).

⁶ Paul Aubert, «Los intelectuales y la II República», en Carlos Serrano (ed.), *El nacimiento de los intelectuales en España*, número monográfico de *Ayer*, Madrid, Asociación de Historia Contemporánea/Marcial Pons, Ediciones de Historia, 40 (2000), p. 105.

⁷ *Ibidem*, p. 107. Muchos escritores ocuparon cargos públicos durante el primer bienio, como fue el caso de Antonio Espina, nombrado gobernador civil de León. Pero, según advirtió Salazar Chapela en carta remitida a Guillermo de Torre, «es el 98, con la generación posterior, la de Ortega, quienes se reparten la República. Nadie verdaderamente joven ha entrado en ella. Hay que convencerse que nuestros jóvenes no son políticos (No somos políticos)» (carta fechada el 22 de diciembre de 1931, ms. 22830-15 (3), BN). «Abril de 1931 marca», en efecto, «el apogeo del grupo del 14: máximo prestigio social, máxima cohesión ideológica y política... Ortega, Azaña, Pérez de Ayala, Madariaga, Marañón y Araquistáin serán diputados de la coalición republicano-socialista en las Cortes Constituyentes. Sin embargo, los debates parlamentarios desencadenarían muy pronto en el interior del grupo unos impulsos centrífugos que iban a acabar destruyéndolo» (Juan Francisco Fuentes, «La generación de 1914: La rebelión de las élites», *Ínsula*, Madrid, 563 (noviembre de 1993), p. 8).

⁸ Paul Aubert, «Los intelectuales y la II República», *art. cit.*, p. 105.

precedentes como Ortega y Gasset o Unamuno manifestaron muy pronto su disconformidad con el rumbo que iba tomando la política nacional. El primero resumió su decepción en la conocida expresión «¡No es esto, no es esto!», que recogió en el artículo «Un aldabonazo», publicado en *Crisol* el 9 de septiembre de 1931⁹. Casi un año después, disolvía la Agrupación al Servicio de la República¹⁰. Por lo que se refiere a Unamuno, «se siente desanimado por el tono apasionado que está cobrando la vida pública»¹¹, y se debate entre una «vuelta al intimismo [...], una apología del individualismo»¹², y las constantes críticas a la política de Manuel Azaña,

⁹ «Una cantidad inmensa de españoles que colaboraron en el advenimiento de la República con su acción», escribía Ortega, «con su voto o con lo que es más eficaz que todo esto, con su esperanza, se dicen ahora entre desasosegados y descontentos: “¡No es esto, no es esto!”». La República es una cosa. El “radicalismo” es otra. Si no, al tiempo”» (citado por Gonzalo Redondo en *Las empresas políticas de José Ortega y Gasset. El Sol, Crisol, Luz (1917-1934)*. Madrid, Ediciones Rialp (Colección Rialp de Cuestiones Fundamentales, 15), 1970, tomo II, p. 347). Pocos días después de la aparición de este artículo, Juan Guerrero Ruiz resumía así una de sus habituales conversaciones con Juan Ramón Jiménez: «Hablamos algo de la actualidad política, diciéndole que al parecer hay ahora una corriente en favor de que Ortega sea el Presidente de la República. Dice que esto le iría bien, pues en realidad Ortega ha sido siempre un político, y sus intentos de *España, 1915*, sus artículos, han sido siempre políticos; si no ha llegado antes ha sido por la imposibilidad que había dentro del régimen anterior para la gente nueva» (*Juan Ramón de viva voz (Texto Completo). Volumen I (1913-1931)*. Valencia, Editorial Pre-Textos (Hispanicas, 373), 1998, p. 346).

¹⁰ «Al mismo tiempo que se desinflaba el entusiasmo de Ortega y Gasset por la política, la Agrupación al Servicio de la República seguía el mismo camino de desilusión que su presidente [...]. El núcleo de la Agrupación comenzaba a dispersarse. Un buen número de adheridos se dieron de baja antes de que terminara el verano de 1932. Los últimos artículos de Ortega habían dividido la opinión incluso de los integrantes de su propia formación política» (Margarita Márquez Padorno, *La Agrupación al Servicio de la República. La acción de los intelectuales en la génesis de un nuevo Estado*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva-Fundación José Ortega y Gasset (Colección El Arquero, 1), 2003, pp. 234-235). «En su primera aparición pública a la vuelta de las vacaciones» del verano de 1932, Ortega «anunció ante su audiencia su regreso a la actividad intelectual. Una semana más tarde, como se confirmó tras la publicación en la prensa del manifiesto de disolución, Ortega había dado por finalizada la historia de la Agrupación al Servicio de la República» (*ibidem*, p. 237).

¹¹ Paul Aubert, «Los intelectuales y la II República», *art. cit.*, p. 124.

¹² *Idem*. «La política de Unamuno no dejaba de ser sobremanera personal. Nunca reconoció ninguna disciplina partidista, insistiendo [en] que la política de partidos sólo servía para promover divisiones arbitrarias» (Victor Ouimette, «Introducción: Unamuno, profeta en el desierto», en Miguel de Unamuno, *Ensueño de una patria. Periodismo*

por el que sentía una gran antipatía¹³. Su figura, «en el poder y en la oposición» –tal y como el propio Azaña tituló una recopilación de sus discursos políticos–, quedaría para Salazar Chapela desde entonces íntimamente asociada a la Segunda República¹⁴, en tanto que se desdibujaba en su mente la relevancia política de Marcelino Domingo, a quien le envió, tres días después del triunfo republicano, una carta para manifestarle su «alegría por nuestra espléndida República y para felicitarle a la par por su merecidísimo cargo de Ministro de Instrucción»¹⁵.

Aunque «la elección de Alcalá-Zamora como primer ministro provisional hizo que se calmaran mucho los temores iniciales de los católicos y los monárquicos en el momento del cambio»¹⁶, su dimisión y el posterior

republicano, 1931-1936. Edición y prólogo a cargo de Victor Ouimette. Con la colaboración de María Elena Nochera de Ouimette. Valencia, Editorial Pre-Textos (Hispánicas, 61), 1984, p. 19).

¹³ «Parece ser que Unamuno le guardó rencor a Azaña, entre otras cosas, por un artículo de la revista *España*, publicado unos años antes, y en el que Azaña criticaba vivamente la visita que Unamuno, considerado ya como republicano, había hecho al rey en 1922. En un plano más general, entre el jacobinismo racionalista de Azaña y el liberalismo impregnado de espíritu religioso de Unamuno, los puntos de fricción no podían faltar» (Jean Bécarrud, *Miguel de Unamuno y la Segunda República*. Madrid, Taurus Ediciones (Cuadernos Taurus, 62), 1965, p. 20, n. 15). «Su labor periodística en aquellos años [...] revela [...] la otra faceta del hombre en oposición eterna, intransigente e implacable. Se consideraba por lo menos parcialmente responsable de la caída de la Monarquía y el triunfo de la República, lo cual le colocó necesariamente del lado de los que detentaban el poder, papel al cual no estaba acostumbrado y en el cual se sentía molesto. Al hacerse evidentes las deficiencias de los prohombres políticos, el espíritu crítico de Unamuno pronto le obligó a señalar la orientación defectuosa de los sucesivos gobiernos republicanos y sus artículos ofrecen una crónica del proceso desintegrador de la vida española, a pesar de los nobles propósitos de los fundadores de la República» (Victor Ouimette, «Prólogo», en Miguel de Unamuno, *Ensueño de una patria. Periodismo republicano*, ob. cit., p. 17).

¹⁴ El escritor no constituyó, ni mucho menos, una excepción si tenemos en cuenta que «amigos y enemigos [de Azaña lo] consideraron como alma de la República» (Gabriel Jackson, «El régimen de Azaña en perspectiva (España, 1931-1933)», *Costa, Azaña, El Frente Popular y otros ensayos*. Madrid, Ediciones Turner, 1976, p. 57).

¹⁵ Carta de Esteban Salazar Chapela a Marcelino Domingo fechada en Madrid el 17 de abril de 1931 (Sección Político-Social, Madrid, 349-378, AGGCE).

¹⁶ Gabriel Jackson, «El régimen de Azaña en perspectiva (España, 1931-1933)», *art. cit.*, p. 66.

nombramiento de Azaña como nuevo presidente del Consejo de Ministros —en el que se integraron políticos socialistas y del que quedaron excluidos los miembros de la derecha republicana— constituyeron nuevos motivos de satisfacción para Salazar Chapela, que no tardó en comentar la citada reorganización a Guillermo de Torre: «Fui siempre republicano (¿recuerda V. la encuesta, hace ya mucho tiempo, de *La Gaceta Literaria*, sobre política y literatura), y esto me parece mentira. Sobre todo, ahora, con el advenimiento de Azaña, se marca una franca política seria de izquierda, tajante y constructiva a la vez»¹⁷. Desde entonces el nuevo presidente del Gobierno, por quien Salazar Chapela sentía ya un gran respeto intelectual, sería para el escritor malagueño el mejor representante y el más firme defensor de sus convicciones políticas. Por ello, no dudó en mostrarse abiertamente *azañista*, y como tal fue identificado en los círculos que frecuentaba, aunque no nos consta que llegara a pertenecer ni a Acción Republicana ni a Izquierda Republicana, las dos formaciones que lideró Azaña durante aquellos años¹⁸.

¹⁷ Carta a Guillermo de Torre fechada en Madrid el 17 de octubre de 1931, *art. cit.* Al final de su escrito, Salazar Chapela reafirmaba su alegría en este *post-scriptum*: «Esta carta lleva el primer sello de Pablo Iglesias *que me dan*. No se venden todavía en los estancos».

¹⁸ Aunque se ha afirmado en algunas ocasiones que Salazar Chapela militó en el partido de Azaña (*cfr.* Aquilino Duque, «Esteban Salazar Chapela», *Nuevo Índice*, Madrid-México, año I, 1 (1982), p. 28), nada figura a este respecto en los archivos que se conservan en la sede de Izquierda Republicana, en Madrid, donde sí hay documentos acerca de la militancia de otros escritores, como José Díaz Fernández o Antonio Espina. En ese sentido, José Antonio Balbontín recordó a la muerte de Salazar Chapela —olvidando su paso por el Partido Republicano Radical Socialista, en el que no llegó a significarse— que éste «no perteneció nunca a ningún partido político ni a ningún sindicato profesional. Esteban Salazar Chapela pudo decir, con más exactitud que García Lorca, que él era (o había sido a ratos) «católico, liberal, comunista, anarquista, nihilista» (y, desde luego, un poco “musulmán”, como cada “celtíbero”). Lo que no fue nunca Salazar Chapela es “marxista leninista”, porque para esto se requiere una mente demasiado “dogmática”, y Chapela era, por naturaleza, “antidogmático”» (J.A. Balbontín, «En memoria de Esteban Salazar Chapela», *Índice*, Madrid, 198 (junio de 1965), p. 16). El antidogmatismo del escritor fue reconocido por él mismo meses antes del inicio de la guerra civil: «No somos dogmáticos de nada, ni siquiera de la luz que nos alumbra» (E. Salazar y Chapela, «El valor de la propaganda», *La Voz*, Madrid (20 de febrero de 1936), p. 2).

4.1. La literatura, entre pureza y revolución

Impulsado por el optimismo con el que acogió el triunfo republicano, Salazar Chapela vislumbró para los años futuros un horizonte intelectual fecundo y plural, que, según pensaba, nacía avalado por el restablecimiento de la libertad de expresión que él no había conocido. Por ello se sintió inmediatamente «encantado, encantado de no tener que censurar»¹⁹ al iniciarse esta segunda etapa de su trayectoria profesional, un tiempo nuevo que sin duda Salazar Chapela se figuró que habría de ser el de su consolidación —y tal vez el de su consagración— como escritor. Por fin podría sentirse liberado de las numerosas dependencias sufridas durante su época de aprendizaje, un lustro en el que la situación política había condicionado el desarrollo de la literatura española. Y es que Salazar Chapela estaba persuadido de que «no viven en un divorcio completo —como se ha querido afirmar últimamente, acaso para justificar actitudes— la política y la literatura»²⁰. Para él era evidente que «la política y la literatura anduvieron siempre [...] paralelas, apoyándose la una en la otra, condicionándose mutuamente, señalando al mismo compás tanto los auges como las bajas de un país». Ello le hizo sustentar, según Cano Ballesta, «una tesis evidentemente arbitraria y poco convincente»²¹: «A buena política, mejor literatura. A mala política, peor literatura», porque la relación entre ambas le parecía incuestionable. Para demostrarlo no había más que recordar lo que sucedió durante la Dictadura de Primo de Rivera: «una depresión nacional origina siempre en los intelectuales dos modos de reacción: o la actitud

¹⁹ Carta de Salazar Chapela a Guillermo de Torre fechada en Madrid el 17 de octubre de 1931, *art. cit.*

²⁰ E. Salazar y Chapela, «A buena política, mejor literatura», *art. cit.*

protestararia, demoledora y libelística (la de Unamuno, por ejemplo, en estos últimos años), o el acogimiento a la literatura como refugio y el enclaustramiento en la palabra y en su belleza (toda la literatura nueva española del 20 al 31)»²². Salazar Chapela creía que, «en ambos casos, el escritor toma actitudes perjudiciales para la literatura misma», ya sea «porque su obra entonces está hecha de enojos, y su producción deviene por ello crispada y negativa», ya sea «porque la literatura se produce entonces fuera de lugar y tiempo, sin adherirse a la nación, sin vivir la época, como un producto sin raíces, y sostenido por ello a fuerza de imaginación, incoloro, en el aire». Esto último contraviene la esencia del arte, pues «toda literatura lleva siempre consigo sin propósitos un lastre de información», y más en España, «por su naturaleza realista, el país cuya literatura se produjo siempre (sobre todo en sus mejores momentos) ciñéndose fiel a las vicisitudes nacionales». Aquí, «semejante lastre de información ha sido a veces la propia esencia de la literatura, como su razón de ser», ya que «el escritor español se ha nutrido siempre de su ambiente, el nacional, siendo su fuerza por lo común la aptitud para reflejar tipos, costumbres, episodios o preocupaciones del momento».

Si Salazar Chapela estaba convencido de que «en una nación a buena marcha, segura de su presente, ilusionada con su porvenir, es muy raro que un novelista, por ejemplo, sin necesidad de ser genio, no arranque a la propia cantera viva de los valores nacionales temas, motivos trascendentes», también reconocía, en justa correspondencia, que «en un país deprimido, en desgracia, el escritor sólo tiene dos posibles posturas, ambas en detrimento de la obra literaria fecunda: o salir a la calle para protestar, lamentarse o demoler, o quedar[se] en casa para hacer juegos, aunque literarios,

²¹ Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución*. Madrid, Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica: Estudios y Ensayos, 168), 1972, p. 105.

²² E. Salazar y Chapela, «A buena política, mejor literatura», *art. cit.*

solitarios...». Esto último es lo que sucedió en España en los últimos diez años, período en el que se desarrolló, «salvo extrañas y extraordinarias excepciones», la literatura correspondiente a «un país políticamente deprimido». Para Salazar Chapela, «aquí se han dado, en los jóvenes como en los mayores, los dos tipos de producción: de una parte, el escritor que suspende su labor literaria [...] para lanzarse de lleno a la obra de regeneración nacional; de otra, el escritor de casa y estufa, indiferente al ambiente, sordo con su propio jadeo literario al mundo, a España». La situación nacional había afectado especialmente a aquellos escritores que iniciaron su trayectoria profesional en circunstancias políticas adversas. Éstos –afirmaba Salazar Chapela– «se han encontrado de pronto, al cobrar conciencia literaria, en un mundo donde todo, aun lo que naturalmente debiera estar bien, estaba mal». Por ello –proseguía el crítico–, «cuantas veces se reprochaba la falta del dramaturgo y el novelista joven sentíamos tentación de dar como respuesta, justificando aquella carencia, una enumeración de carencias patrias», unas deficiencias que habían obligado a la literatura española a nutrirse fundamentalmente de cosmopolitismo: «lo que no ha vivido la literatura es vida nacional».

Afortunadamente ese pernicioso período había concluido. España –proseguía Salazar Chapela «en sintonía con Antonio Machado y el republicanismo»²³– «acaba de iniciar una nueva época. Ahora los problemas nacionales, junto con sus soluciones, van a apasionar tanto al comerciante como al artista»²⁴. Según creía, «nadie, ni el lírico, escapará a la atracción, a la sugestión de la vida nacional en ascenso», porque «acaba de crearse una cantera de motivos

²³ Francisco Caudet, «Vanguardismo, militancia y cultura», *Las cenizas del Fénix. La cultura española en los años 30*. Madrid, Ediciones de la Torre (Nuestro Mundo: Historia, 30), 1993, p. 36.

²⁴ E. Salazar y Chapela, «A buena política, mejor literatura», *art. cit.*

nobilísimos, un inagotable hontanar de valores nacionales, del cual ha de nutrirse —para hacer vida u obra nobles— el español»²⁵. Sin duda, la desnacionalización de la literatura que habían originado las Dictaduras de Primo de Rivera, Berenguer y Aznar, «sobre todo en la producción de los jóvenes»²⁶, se desvanecería al mismo tiempo que se fortalecía la República. «Ahora bien», advertía Salazar Chapela, «no se nacionaliza una literatura por voluntad colectiva, ni siquiera por voluntad de los propios escritores. Se nacionaliza una literatura cuando la vida nacional gana a los escritores»²⁷.

El mismo Salazar Chapela había sido ganado por los acontecimientos políticos, como demostró en su novela *Pero sin hijos*, sobre la que escribió a Guillermo de Torre en el verano de 1931: «Supongo su sorpresa al verme metido en el género novela y arrastrando con él todas sus impurezas. Pero los tiempos han cambiado. Además, hay que ir (o debo ir yo, que tengo ese gusto) a un tipo de cosas sin duda impuro, pero de seguro más robusto e integral de lo hecho hasta ahora»²⁸. Esta declaración de propósitos no llevaba

²⁵ Hasta entonces, afirmó Salazar Chapela en la reseña que publicó con motivo de la aparición de *Los amigos de Claudio*, novela de Huberto Pérez de la Ossa, «en España, la literatura cierra los ojos al mundo exterior y se circunscribe —unas veces con habilidad extraordinaria, otras con extraordinaria pacatería— a hacer exámenes de conciencia. Pero ello no es tanto culpa (si fuera culpa) del escritor como de nuestro ambiente» (E. S. y CH., «Pérez de la Ossa, Huberto, *Los amigos de Claudio*», *El Sol*, Madrid (18 de abril de 1931), p. 2).

²⁶ E. Salazar y Chapela, «A buena política, mejor literatura», *art. cit.*

²⁷ «El proyecto de "nacionalizar" y "popularizar" la cultura [...] se formula ahora desde una perspectiva liberal republicana como es la de Salazar y Chapela; para éste, igual que para Díaz Fernández, de lo que se trata es de propiciar una mayor identidad entre los escritores y el pueblo-nación. Esta problemática [*sic*] va a establecerse como una constante en los planteamientos de la intelectualidad republicana durante los años treinta, hasta culminar en la revista *Hora de España*» (Antonio Jiménez Millán, «La literatura de avanzada (1927-1931)», *La poesía de Rafael Alberti (1930-1939)*. Cádiz, Diputación Provincial de Cádiz (Literatura, 1), 1984, p. 35).

²⁸ Carta de Salazar Chapela a Guillermo de Torre fechada en Madrid el 2 de agosto de 1931 (ms. 22830-15, BN). Un mes después de la proclamación de la República, y aunque fuera de modo pasajero, hasta el poeta de Moguer valoró de forma diferente su actividad poética: «Juan Ramón dice que él sigue trabajando en su obra cada día, "aun cuando uno comprenda que el estar dedicado ahora a la poesía es algo que carece de sentido en estos

implícito, aunque resulte paradójico, un repentino desprecio de las bondades del arte puro, a cuya defensa no parecía estar dispuesto a renunciar, como se desprende de los comentarios que publicó al reseñar las narraciones de *Cazador en el alba*. El «arte que cultiva Ayala [...] se hace de íntima comunicación con todo: hombres y cosas. Se hace, por tanto, de realidades»²⁹, afirmó Salazar Chapela, «de unas realidades más evidentes que las ofrecidas por el arte denominado realista»³⁰, combatido por Ortega en sus ensayos *La deshumanización del arte* e *Ideas sobre la novela*³¹. Y es que, a pesar de todo, el crítico seguía pensando que «sólo por el camino de la perfecta irrealdad el artista puede tocar aquellos temas [sociales y políticos], ambos interesantes, pero que corresponden plenamente a la política y a la sociología»³². Muy probablemente Salazar Chapela anhelaba, en aquellos momentos de indeterminación estética que se vivieron durante los primeros meses republicanos –sobre todo por parte de los integrantes de la joven literatura–, la consecución –para sí y para los escritores españoles– de un difícil equilibrio entre las dos tendencias estéticas que, a partir del ensayo de Cano Ballesta, hemos convenido en reducir a los términos *pureza* y

momentos» (Juan Guerrero Ruiz, *Juan Ramón de viva voz (Texto Completo). Volumen I (1913-1931)*, ob. cit., p. 246).

²⁹ E. S. y CH., «Ayala, Francisco, *Cazador en el alba*», *El Sol*, Madrid (14 de marzo de 1931), p. 2.

³⁰ Las palabras de Salazar Chapela recuerdan algunas de las ideas de Henri Bergson, para quien «el realismo está en la obra cuando el idealismo está en el alma», ya que «sólo a fuerza de idealidad puede llegarse a estar en contacto con la realidad» (*La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires, Editorial Losada (Biblioteca Contemporánea), 1953, 3ª ed., p. 120).

³¹ En ambos textos, Ortega y Gasset –como ya hiciera Mijail Bajtin– denunció «el agotamiento de las formas mimético-representativas», según recuerda Agustín Sánchez Vidal en «La cultura española de vanguardia» (en T. Albaladejo, F. J. Blasco y R. de la Fuente (eds.), *Las vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos* (2). Madrid, Ediciones Júcar (Ensayos Júcar, 6), 1992, p. 68).

³² E. S. y CH., «Insúa, Alberto, *El amor en dos tiempos*», *El Sol* (8 de septiembre de 1931), p. 2.

*revolución*³³, una combinación que sería perceptible en muy pocas obras literarias, pues la mayoría de ellas, como lo hicieron también sus creadores, se inclinaron abiertamente hacia el compromiso social y político, suscitando cierta nostalgia en el cada vez más exiguo grupo de los partidarios de la pureza artística.

4.2. *Pero sin hijos*, «novela grande»

En el verano de 1931 veía la luz, editada por Renacimiento, *Pero sin hijos*, obra que, a diferencia de *La burladora de Londres* —modesta tentativa en la incipiente trayectoria de Salazar Chapela— debía suponer su revelación como narrador, razón por la que la promoción de esta primera «novela grande»³⁴ —subtítulo habitualmente utilizado por Ramón Gómez de la Serna para identificar «las [...] que no son cortas, breves o pequeñas»³⁵—, en la que también participó el autor³⁶, fue preparada a conciencia por la editorial. Poco

³³ Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución*, ob. cit., *passim*.

³⁴ Así la denominó Rafael Laffón, para quien *Pero sin hijos* es «novela grande en las tres dimensiones, y creo que hasta en la cuarta» («Lectura. E. Salazar y Chapela, o llega un novelista», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 120 (15 de diciembre de 1931), p. 5).

³⁵ Manuel Martínez Arnaldos, «El género novela corta en las revistas literarias. (Notas para una sociología de la novela corta), (1907-1936)», en *Estudios literarios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes*. Murcia, Universidad, 1974, p. 236. La distinción se hizo necesaria en un tiempo en el que «la novela corta se independiza [...] a fines de edición, lo que comporta una especificidad genérica y unos marcados fines sociológicos. Hasta esta época, el autor difícilmente hubiera concebido escribir un relato corto para su publicación independiente y el lector nunca había leído cuentos o novelas cortas si no era en ramillete de narraciones de uno mismo o varios autores. Precisamente la publicación independiente, dentro de un sutil y nuevo marco, no diremos ahora narrativo sino editorial, fue lo que condicionó en parte su ya repetido peculiarismo en la época y allegabilidad a la novela» (*ibidem*, p. 249). Rafael Cansinos Assens, por su parte, criticó a quienes censuraron la «falta de aliento», la «pequeñez de dimensiones físicas», que presentaban algunas obras narrativas (cfr. «La novela grande», *Obra Crítica*. Sevilla, Diputación de Sevilla-Área de Cultura y Ecología (Biblioteca de Autores Sevillanos), 1998, tomo II, pp. 597-605).

³⁶ Salazar Chapela se ocupó, como venía haciéndolo desde hacía años con tantas otras obras publicadas por la CIAP, de que la crítica diera cuenta de la aparición de su novela. Para ello envió ejemplares a los principales periódicos y revistas españoles, donde contaba con no pocos conocidos (el que utilizamos fue remitido, en agosto de 1931, a *El Norte de*

antes de su salida al mercado, *La Gaceta Literaria* –principal plataforma de lanzamiento de la obra– publicó una entrevista a toda página con el autor realizada por Ataúlfo G. Asenjo, contertulio y compañero en la redacción de la revista. El periodista lo había abordado en la calle, «acaso en su elemento»³⁷, mientras Salazar Chapela –«tieso, casi británico, pero andalucísimo. "Moreno de verde luna", como decía García Lorca»– se dirigía al barrio de Salamanca –su zona preferida de Madrid–, donde se hallaban las dependencias de la CIAP. En la introducción, Asenjo presentaba al entrevistado con estas palabras:

Salazar y Chapela: No son dos. Es uno sólo e indivisible. Personalidad abierta, porosa, cordial. Espíritu sostenido en un mismo diapasón de sencillez. Ademanos

Castilla, de Valladolid, con una dedicatoria «a Francisco de Cossío», su director, al que se dirigió «con admiración y afecto»). Para su difusión en Hispanoamérica se valió de la ayuda de Guillermo de Torre, a quien le hizo llegar su novela con el deseo de conocer su opinión. «Todo cuanto haga por mi libro, se lo agradeceré muchísimo», añadió. En la citada carta, José Venegas escribía a De Torre unas líneas en apoyo del joven novelista: «Salazar no sólo ha hecho una magnífica novela, sino que además es un excelente amigo», aseguró antes de rogarle que distribuyera los retratos que le enviaban entre algunos conocidos –colaboradores habituales de las publicaciones periódicas más importantes de Buenos Aires– y también los ejemplares de *Pero sin hijos* que hicieran falta (carta de Salazar Chapela, con una nota de José Venegas, fechada en Madrid el 2 de agosto de 1931, *art. cit.*). El 17 de octubre, Salazar Chapela le expresaba la satisfacción que le había producido el comentario sobre la novela que De Torre le había hecho en su carta, aunque deseaba «conocer este juicio completo, con su luz y su sombra, donde sea»; esto es, en letra impresa. También le agradecía «lo que hace por mi libro» (*art. cit.*). Un mes después, Salazar Chapela acusaba recibo del «recorte de la nota de *La Nación*», el conocido periódico bonaerense, donde, al parecer, el autor de *Literaturas europeas de vanguardia* había publicado una reseña sobre *Pero sin hijos*, por la que Salazar Chapela le daba «mil gracias», así como por la labor que estaba realizando en Argentina, país en el que se había reproducido su «retrato» en varios periódicos (carta de Esteban Salazar Chapela a Guillermo de Torre fechada el 22 de diciembre de 1931, *art. cit.*).

³⁷ Ataúlfo G. Asenjo, «Entreviú. E. Salazar y Chapela, novelista», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 109 (1 de julio de 1931), p. 3. El escritor sentía a veces una imperiosa necesidad de salir al aire libre. «Algo indisciplinado que hay en el fondo de nuestra naturaleza se subleva contra nosotros y se declara en huelga de brazos (pluma) caídos. Para estas situaciones no hay más que un antídoto: en vez de tomar la pluma y rascar sin entusiasmo sobre el papel, tomar la puerta de la calle [...]. Aquellos días de huelga de pluma caída son siempre días de sol» (E. Salazar Chapela, «Carta de Londres. El niño universal», *Información*, La Habana (8 de julio de 1955), p. B-2).

contenidos, pero a veces expansivos, de andaluz. Ante todo, vital. Después, escritor. Con penetración para penetrar –críticamente– las obras más difíciles. Con sinceridad absoluta y sentido, también absoluto, de su responsabilidad, para decir sus verdades y esparcirlas sin miedo. Con un conocimiento clarísimo, como pocos, de nuestra literatura. Con una biografía jovial, pero patética. Con perfil definido, recortadísimo. En suma: Con una auténtica, original personalidad³⁸.

Pero lo verdaderamente importante se incluía a continuación. Salazar Chapela ya no era ni «el crítico, ni el ensayista», sino

el escritor a solas consigo mismo. El escritor de novelas. El hombre que canaliza su imaginación, sus propias experiencias, en la novela [...]. Para él la libertad es esto: trabajar su imaginación con una pluma en la mano. Reír de lo demás, incluso de sí mismo, con una pluma. Él es así: infatigable, imaginativo, irónico. En suma: duro y sensible, firme y alegre: patético, pero humorista: original.

En la entrevista, Salazar Chapela mostró ese rasgo de su carácter que conocían tan bien sus allegados y que deseó revelar a los lectores de *La Gaceta Literaria*, donde no desentonaban sus respuestas irónicas ni el tono humorístico que presidió la conversación³⁹. Sólo así podía contestar a algunas preguntas obligadas, como la que le instó a comparar su actividad habitual, a la que iba a seguir dedicándose, con su recién estrenada condición de novelista. Entre burlas y veras, Salazar Chapela afirmó que prefería la crítica porque

es más cómoda. En ella coge uno a un autor y lo sujeta uno perfectamente. Una vez sujeto, lo pintamos a nuestro gusto, pero siempre con los mismos colores, y lo exponemos a la curiosidad popular. Luego, como Pilatos, nos lavamos las manos. Pero en la novela... En ella es imposible. Allí no se trata de libros, sino de personajes. Y a éstos no hay modo de sujetarlos. Hacen lo que quieren: Saltan, se desesperan, juegan, ríen. Es una jaula de locos, un verdadero manicomio. Uno no tiene otra misión que escribir día por día las vicisitudes de la jaula, asomado a uno de sus barrotes... No. La crítica es lo bueno. Además, sólo la leemos los del oficio y a ello se debe que el público español no tenga la menor idea de la

³⁸ Ataúlfo G. Asenjo, «Entreviú. E. Salazar y Chapela, novelista», *art. cit.*

³⁹ La entrevista incluye una fotografía con el siguiente pie: «De izquierda a derecha: Francisco Ayala, E. Salazar y Chapela y Gustavo Pittaluga, paseando una mañana de mayo (1930) por los jardines del Retiro. *Fotografía obtenida directamente, en el momento mismo del suceso*, por Casimiro Álvarez Valdés» (el subrayado es nuestro).

literatura contemporánea. El público está pez. Si leyera, estaría confundido. Me parece mejor lo primero, porque prefiero la inocencia a la perversión.

A pesar de ello, Salazar Chapela se había decidido a escribir una novela. Lo había hecho, según confesó,

porque me da pena la literatura española. Es terrible lo que está ocurriendo en España. Los escritores se van de la literatura como del lado de una novia pobre o de un pariente en desgracia. Saltan a la política, cuyo triunfo está constelado siempre de oro. Pero las editoriales son las editoriales. Son máquinas que necesitan originales, vengan de donde vengan. Y las editoriales tienen hoy que nutrirse del Extranjero. El setenta por ciento de lo que se edita en España ha sido escrito fuera de España. Algunas Empresas se nutren íntegramente de traducciones. Esto es una humillación. Esto es una humillación para la literatura española, cuyo perfil de cordillera eminente no deberá ser truncado nunca. En este aspecto, como asimismo en los literarios, admiro sobremanera a Ramón y a Jarnés, dos grandes escritores que se manifiestan fieles, temperamentales, puros a la literatura. Pero no debemos dejarlos solos. Hay que ayudarles. La literatura española, de tan espléndido abolengo, no puede sostenerse con dos figuras, aunque éstas sean tan eminentes como las mencionadas. Por eso, por amor, no a mi literatura, sino a la literatura española, he tomado la decisión irrevocable de hacerme novelista.

Bromas aparte, las palabras de Salazar Chapela inducen a pensar en la posibilidad de que hubiera sido la CIAP –necesitada, como otras casas editoras, de novedades– la que lo animó a escribir esta primera novela, encargo o estímulo al que el crítico accedió convencido de que, en el fondo, la creación novelesca, la crítica literaria y el ensayismo no son actividades tan diferentes como parecen⁴⁰. «Una novela, un poema, un artículo», aseguró

⁴⁰ Algo así debió de pensar Manuel Azaña, quien, en carta remitida a Cipriano de Rivas Cherif el 4 de septiembre de 1927, comenta la lectura que se ha hecho de *El jardín de los frailes*, libro que han «tomado por una autobiografía, literalmente», sin advertir «la parte de invención, de creación». Poco después añade: «Te advierto que lo mismo me da escribir novelas que libros de crítica; la cuestión es, si no pasar el rato, por lo menos dedicarse a lo que puede uno hacer con más probabilidad de atinar» (Manuel Azaña y Cipriano de Rivas Cherif, *Cartas 1917-1935 (Inéditas)*. Edición, introducción y notas al cuidado de Enrique de Rivas. Valencia, Editorial Pre-Textos (Hispanicas, 129), 1991, pp. 71-72). Ramón Gómez de la Serna, por su parte, aseguraba que «los artículos» eran para él «el gran entreno [sic] de la novelación», pues daban a su «pluma la sensibilidad de lo actual y

el escritor recordando la conocida frase de Stendhal, «se consiguen paseando por el mundo el celeberrimo espejo», mientras que la filosofía «es la única cosa para la cual se necesita verdadero talento [...]. Hay que sacarla del propio cuerpo. Ahí es nada parir un sistema filosófico. Lo demás [...] no tiene la menor importancia. Lo demás es, en mayor o menor grado, copiar»⁴¹. No es de extrañar, por ello, que citara en primer lugar a Ortega y Gasset cuando Asenjo le preguntó cuáles eran los escritores que más admiraba:

A mi juicio, y a juicio de todos la cabeza de Ortega es la más clara de España. Él pone los puntos sobre las íes de la historia actual del mundo. Me parece lo único como filósofo y lo mejor como escritor. Ello no quiere decir que yo ignore a Unamuno, Valle-Inclán, Antonio Machado, *Azorín*, Díez-Canedo, Juan Ramón, Baroja, Salaverría, Baeza. Y otros nombres más recientes, algunos verdaderamente admirables⁴².

cada uno es el ensayo o definición de un matiz» (*Automoribundia (1888-1948)*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana (Biografías), 1948, p. 606).

⁴¹ Es probable que, cuando realizó estas afirmaciones, Salazar Chapela todavía estuviera afectado por las palabras que se pronunciaron en su presencia y que rememoró, ya en el exilio, de este modo: «En cierta ocasión le oímos decir a don Ramón del Valle-Inclán: "Lo que más se puede ser en este mundo no es gran poeta, ni gran político, ni grande hombre de ciencia. La más alta categoría humana es la de fundador de religión". Recuerdo que estas afirmaciones me impresionaron mucho y me hicieron meditar largo rato. Éramos entonces jovencísimos, nuestros huesos no habían paseado aún por el mundo de habla inglesa y al oír "fundador de religión" nuestra imaginación volaba únicamente a la figura luminosa de Jesús, o a la figura mítica, eternamente sentada, de Buda; o a la figura terrena de Mahoma, con su prometido paraíso abastecido de exquisitos manjares, pebeteros, piscinas, odaliscas...» (Esteban Salazar Chapela, «Un fundador de religión», *Información*, La Habana (2 de septiembre de 1955), p. B-2).

⁴² Pasado el tiempo, Salazar Chapela descubriría la obra de Américo Castro, cuyo pensamiento le llevaría a valorar de modo bien distinto las ideas de Ortega y Gasset. Él mismo lo reconoció cuando recordó la «fortísima impresión» que le causó, en 1948, la lectura de *La realidad histórica de España*, «entonces llamada *España en su historia*». «Sus nutridas páginas fueron para nosotros –sin duda para muchos– una revelación extraordinaria y por duplicado: en primer lugar, porque nos hacía ver con el desarrollo de su teoría hasta qué punto las interpretaciones anteriores (*Idearium*, *España invertebrada*, por sólo citar dos de las más famosas) habían sido demasiado contradictorias y confusas (Ganivet) o demasiado traídas por los cabellos (Ortega, con sus visigodos romanizados y poco vitales); en segundo lugar, porque tomaba en cuenta factores en los cuales no había reparado antes nadie, o al menos con la atención y profundidad con que lo hacía este libro» (Esteban Salazar Chapela, «Américo Castro», *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento dominical de *El Nacional*, México DF, 503 (18 de noviembre de 1956), p. 1).

Sobre los jóvenes no quiso pronunciarse. «Ahí están varios años de crítica literaria», concluyó. Tampoco deseó establecer afinidades entre su trayectoria y la de otros escritores de su promoción. «Mi generación, la generación "Saaa", compuesta por mí, Ayala, Arconada y Alberti», respondió con ingenio, «es una generación como debe ser toda generación, muy compleja». Y añadió:

Yo no tengo nada que ver con Ayala, afortunadamente para Ayala; ni éste con Arconada, afortunadamente para los dos; ni ninguno de nosotros tres con Alberti, afortunadamente para los cuatro. Cada uno va por su lado, sin deseo alguno de formar falange. Crea usted que constituimos un ejemplo.

Las cuestiones relacionadas con su libro las abordó con una jocosa inmodestia que no pudo pasar inadvertida a los lectores. «Dentro de unas horas tendrá usted la felicidad de leerlo», le anunció al entrevistador, a quien le aseguró que se sentía «impaciente, no por mí, sino por el público, ávido de mis páginas desde hace un mes». Estaba seguro de que *Pero sin hijos* iba a ser un éxito de venta —ése era, en realidad, el objetivo de la entrevista—: «Diez mil ejemplares en quince días. Ni uno menos», aventuró. Pero no sabía cuál sería la reacción de la crítica. «El libro tiene algunas páginas encantadoras, según me han comunicado amigos que me quieren mucho, y ello es una dificultad para obtener aquiescencia», confesó con ironía. «La valía de un libro», prosiguió,

se suele medir hoy por su inanidad. Comprenderá usted que de este modo es muy difícil, cuando no imposible, fijar las dimensiones de las obras perfectamente pésimas. Claro que de este modo ganamos en amplitud lo que perdemos en rigor mental. Ganamos en democracia lo que perdemos en aristocracia. Y la democracia es la más bella invención para robustecer la individualidad. Un confusionismo consciente, a sabiendas de todos, es indispensable para las verdaderas distinciones.

A pesar de que sus palabras resultan algo confusas, parece evidente que Salazar Chapela no quiso dejar pasar la oportunidad que se le brindó para censurar los criterios de valoración que utilizaba por aquel entonces la crítica literaria.

Semanas después de la publicación de la obra, Salazar Chapela concedió una entrevista, en la que se mostró más serio y comedido, a *Amanecer*, «el primer gran diario republicano que ve la luz durante la Segunda República» en la ciudad de Málaga⁴³. El periodista se había desplazado a Madrid para saber, entre otras cosas⁴⁴, cómo vivía el autor la buena acogida que estaba teniendo su novela, a la que L. de Ferreira se refirió así en la presentación:

La crítica ha dicho, sin duda con acierto que desde la aparición de *Tirano Banderas*, de Valle-Inclán, y *Tigre Juan*, de Pérez de Ayala, no había salido una nueva obra que, como esta de Salazar y Chapela, continuase la tradición magnífica de la novelística española. Sólo así se comprende el éxito, la resonancia de *Pero sin hijos* [...]. La aparición de este libro, por otra parte, no ha sorprendido a nadie. A través de sus críticas –en *El Sol*, *Revista de Occidente*, *La Gaceta Literaria*– Salazar y Chapela ha dado siempre, junto a las líneas eruditas, otras de inconfundible temperamento artístico. La revelación total de este temperamento ha sido este libro.

⁴³ Juan Antonio García Galindo, «La prensa en Málaga durante la Segunda República», en Fernando Arcas Cubero y Antonio García Sánchez (coords.), *Málaga republicana. Historia e imágenes (1931-1936)*. Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 2003, p. 24. En ese mismo periódico –«una empresa verdaderamente interesante» promovida por los hermanos Blasco Alarcón, colaboró Juan Rejano, quien, una vez concluida su andadura, se integró en la redacción de *El Popular*, «el único diario importante republicano» que había en Málaga (cfr. Manuel Aznar Soler, «Estudio introductorio», en Juan Rejano, *Artículos y ensayos*. Edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler. Sevilla, Editorial Renacimiento (Biblioteca del Exilio, 1), 2000, p. 11, n. 9). Sobre la participación de Juan Rejano en *Amanecer*, puede verse el artículo de José Velasco Gómez «Juan Rejano: periodista en Málaga. La etapa del diario *Amanecer* (1931-1933)» (*El maquinista de la generación. Revista de Cultura*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 3-4 (diciembre de 2001), pp. 20-22).

⁴⁴ El autor de la entrevista le preguntó si escribía con facilidad. «Cuando estoy "en vena"», aseguró el joven novelista, «como si me dictaran. En otras ocasiones, con mucho trabajo, tachando, rehaciendo. Pero entonces suelo dejarlo» (L. de Ferreira, «Los nuevos valores de la literatura. Hablando con E. Salazar y Chapela», *Amanecer*, Málaga (19 de septiembre de 1931); artículo reproducido en Apéndice I).

Salazar Chapela no sabía si se podía hablar de éxito, pero, de haberlo, aseguró,

me deja perfectamente frío. A mí no me interesa nada más que lo que hago, lo que estoy haciendo. Una vez hecho lo que sea, novela o crítica, me desprendo de ello totalmente. Esta novela última no me pertenece, ni me preocupa ya. Eso no quiere decir que no me alegre la prosperidad que ha conseguido. Ahora se traduce al francés y he dado ya mis condiciones para el inglés y el alemán⁴⁵.

Para el periodista, *Pero sin hijos* suponía «la revelación de un artista irónico, a veces mordaz, a veces conmovido cuya sensibilidad no está, como en todos "los nuevos", localizada, sino que es apta para traspasar todas las zonas y lograr un orbe cerrado y completo: una novela». Salazar Chapela no había creado, por ello, «una modalidad nueva», tal y como planteaba Ferreira. La novela «sólo tiene la novedad de serlo realmente», aseguró el escritor, para quien lo exclusivo u original» de su obra radicaba únicamente en su decisión de «encarar[se] con el natural, como dicen los pintores».

El novelista había apostado por el mismo realismo que había condenado sin paliativos durante años la joven literatura, e incluso había mostrado, según algunos críticos, cierto espíritu castizo en su obra. «Es posible que lo haya», reconoció Salazar Chapela, cuya vuelta a la tradición literaria sorprendió enormemente, pues, como ha afirmado Eugenio G. de Nora, «era de temer» que *Pero sin hijos* fuera «un experimento en prosa entrecortada, laberíntica y

⁴⁵ Mentía aquí sin duda Salazar Chapela, a quien parecía divertirle la actitud de novelista consagrado que el tono de la entrevista le obligaba a adoptar. Las supuestas traducciones no vieron la luz, como tampoco se publicaron las narraciones que pensaba «dar después de esta novela». «Para final de año», aseguró Salazar Chapela, «otro volumen grueso como éste, en el cual ya estoy trabajando. Se titulará *Debo matar a mi marido*. Contendrá tres novelas: *Debo matar a mi marido*, *Dos hombres y una mujer en una isla* y *Yo soy usted*» (*idem*). Unos meses antes, el escritor había anunciado estos mismos proyectos con algunas variaciones. En el verano pensaba publicar «una novela: *Dos hombres y una mujer en una isla*. En el otoño, dos novelas en un volumen: *Yo soy usted* y *Debo matar a mi marido*» (Ataúlfo G. Asenjo, «E. Salazar y Chapela, novelista», *art. cit.*).

abrumada de formalismo»⁴⁶. Pero la novela es, en rigor, «un relato mesuradamente realista de considerable interés e incluso relativamente fluido y ameno como narración»⁴⁷, aunque «la vanguardia pesa todavía mucho sobre el normal desarrollo realista de la obra»⁴⁸.

4.2.1. En la encrucijada

Para Rafael Verdier, autor de la reseña que apareció en el monárquico *Diario de Málaga*⁴⁹, Salazar Chapela había «sabido elegir el lugar estratégico en que dos momentos literarios forman una cruz justa, evidente, pero apenas vislumbrada hasta ahora». Había optado por una «estrategia meridiana» que «permanecía oculta a los ojos juveniles, agobiados en la gran empresa de una renovación estilística que viniera a romper un modo de expresión anquilosado, inelástico, incapaz por cansancio y excesiva fijeza, de nuevos panoramas». Pero había llegado la hora de abandonar el pasado⁵⁰. Era el momento de «recoger y aquilatar cuanto una tradición significa y representa,

⁴⁶ Eugenio G. de Nora, *La novela española contemporánea. Tomo II (1927-1939)*. Madrid, Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica: Estudios y Ensayos, 41), 1979, 2ª ed. corregida, p. 421.

⁴⁷ *Idem*.

⁴⁸ Juan Manuel Rozas López, «Greguería y poema en prosa en tres novelas sociales de la generación del 27», *Anuario de Estudios Filológicos*, Cáceres, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Extremadura, II (1979), p. 266.

⁴⁹ R. Verdier, «Una novela de E. Salazar y Chapela. *Pero sin hijos*», *Diario de Málaga*, Málaga (18 de septiembre de 1931); artículo reproducido en Apéndice II. El autor del comentario correspondía así a la reseña que Salazar Chapela había publicado, dos años antes, sobre *Aprendizaje y cultura*, trabajo seleccionado en el concurso de la *Revista de Pedagogía* del que era autor (véase 3.3. *Crítica Literaria en El Sol*). La amistad que sin duda les unía pudo propiciar la participación de Salazar Chapela en la redacción de esta nota sobre su novela, en la que observamos una terminología más propia de un crítico literario de la vanguardia que de un maestro consagrado a la docencia y a la investigación pedagógica, como lo era Verdier.

⁵⁰ «Nos sabíamos ya todos los paisajes de todas las novelas, todas las psicologías, todos los conflictos. Estábamos ya transidos de fieras enjauladas, de blancas nubes bogando sobre cielos azules, de crepúsculos sangrientos y cielos tachonados de estrellas. Tanta estrella acumulada, tanto blanco vellocino, tanta música celestial, forzosamente había de producir un impulso romántico que, como el rubio de germanía, cobijara un anhelo y una tempestad» (*idem*).

porque una tradición en modo alguno puede ser totalmente depreciada. Cuando menos se piensa, surge otra vez haciendo en la lejanía un viraje redondo, geométrico y triunfal». Así había sucedido en el caso de Salazar Chapela, quien, «en este instante preciso, [...] se coloca en la cruz, escribe su novela, y triunfa»⁵¹.

No fue el único, como es sabido⁵², pero resulta muy revelador que, en el momento de su aparición, *Pero sin hijos* fuera valorada, antes que nada, por

⁵¹ En términos parecidos se pronunciaron otros críticos, cuyos comentarios conservó Salazar Chapela en su archivo londinense, aunque sin consignar en muchas ocasiones su procedencia, razón por la que reproducimos estos textos en el Apéndice II de este trabajo. En uno de ellos se afirma que *Pero sin hijos* es «un libro singular, cuyos antecedentes literarios hay que buscarlos en lo más clásico y castizo de nuestra novelística española, pero cuya visión, los materiales que emplea, sus observaciones, sus psicologías, pertenecen por completo a nuestra época y son por tanto rigurosamente modernos [...]. Realista, como lo fue siempre todo gran novelista hispano, Salazar y Chapela afronta en este libro situaciones muy fuertes, muy crudas, pero salvándolas en todo momento para el arte y elevándolas a un plano estético pulcro» («Publicaciones. *Pero sin hijos*. E. Salazar y Chapela. Renacimiento. Madrid»). Para Antonio Gascón se trata de «la novela realista de un escritor de la nueva escuela [...], el mejor elogio que puede hacerse de este libro, porque ésta es su principal virtud» («Escaparate semanal. *Pero sin hijos*, novela de E. Salazar y Chapela (Renacimiento. Madrid)», *El Liberal*, Madrid (22 de agosto de 1931). La Enciclopedia Espasa, en su edición de 1933, aludió también a este valor de la novela, cualidad de la que Salazar Chapela —que pudo colaborar en la redacción del artículo— se sentía seguramente orgulloso: «La crítica ha señalado de modo unánime aquella obra como la primera novela esencialmente novelística de los jóvenes, como la novela equidistante del relato a base de imágenes (carente por lo común de envergadura novelesca) y del relato de tendencia doctrinaria social (siempre divorciado, aun en sus mejores momentos, de la intención estética). Tiene, en suma, viene a decir la crítica, aquella obra el valor de aplicar las técnicas modernas a la novela tradicional castiza española» (*Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Apéndices, 9, Madrid, Espasa-Calpe, 1933, p. 746).

⁵² Al revisar el panorama de la novela española de finales de los años veinte y principios de la década de los treinta, José-Carlos Mainer nos recuerda que «aunque el marbete "novela social de preguerra" ha hecho fortuna, no es muy rigurosa la línea divisoria que se establece entre ésta y una presunta "novela deshumanizada", al modo jarnesiano. Es cierto que hay ejemplos que pueblan los extremos de la división, pero, en los casos mejores, las formas y los temas se mezclan sin solución de continuidad: el uso de las técnicas expresionistas, la presencia de descripciones de alta tensión poética, la atracción por personajes turbios e inseguros, la visión pesimista del mundo contemporáneo, el uso de cierto humor que ronda el cinismo, aparecen aquí y allá» («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. 477).

su factura, con la que el escritor había conseguido demostrar que era posible componer una novela de su tiempo en la que se dieran cita tanto los preceptos del género –desatendidos algunos de los más esenciales por los jóvenes narradores, según denunció en sus críticas Salazar Chapela– como los elementos propios de la modernidad –cultivados por los novelistas de vanguardia en detrimento de la esencia misma del relato⁵³–. Así, mientras Antonio Espina abandonaba la creación decepcionado por los escasos logros alcanzados por la vanguardia⁵⁴, Salazar Chapela iniciaba, con paso firme, su andadura como novelista poniendo en práctica la concepción del género en la que creía, idea de novela con la que se había familiarizado, como lector, desde muy joven y a la que ya no pudo renunciar después, cuando comprobó que no conducían a ningún lado los intentos de renovación llevados a cabo en los últimos años⁵⁵.

Como Sthendal, Salazar Chapela paseó su espejo de novelista por los caminos que mejor conocía, para proyectar después en *Pero sin hijos* una imagen ficcionalizada de cuanto se había reflejado en su azogue: los

⁵³ «El maridaje de una forma nueva, como expresión de una acción francamente novelesca, es fórmula que puede producir novelas perfectas», aseguró Antonio Gascón («Escaparate semanal. *Pero sin hijos*, novela de E. Salazar y Chapela, *art. cit.*). En otra de las reseñas publicadas con motivo de la aparición de la novela, podemos leer: «Los "excesos" vanguardistas..., y otros excesos, no han sido completamente inútiles; porque han dado de sí, con un poco de tiempo que todo necesita para posarse, un novelar nuevo (no extravagante ni extraño) a cargo de buenos escritores dotados del instinto del "alto reportaje", busilis de la buena novela» («Libros. *Pero sin hijos*, de Salazar y Chapela»; artículo reproducido en Apéndice II).

⁵⁴ Cfr. Gloria Rey, «Introducción», en Antonio Espina, *Pájaro Pinto. Luna de copas*. Madrid, Editorial Cátedra (Letras Hispánicas, 518), 2001, p. 35. Espina, cuya obra *Luna de copas* fue acogida con esperanza por quienes, como Salazar Chapela, deseaban ver impresa una novelística alternativa, no se convirtió en el escritor capaz de reunir en su narrativa la vanguardia y la tradición literaria española (cfr. Gustavo Pérez Firmat, *Idle fictions: the Hispanic vanguard novel, 1926-1934*. Durham, NC, Duke University Press, 1982, p. 14).

⁵⁵ Según Gustavo Pérez Firmat, *Pero sin hijos* se inscribe, como *La turbina* (1930), de César M. Arconada, en lo que el crítico denomina «the integral novel», categoría que define como un tipo de ficción que «perpetuates nineteenth-century norms –objectivity, realism– and betrays the continuing influence of such writers as Balzac, Maupassant, and Zola» (*ibidem*, p. 26).

caracteres y las vicisitudes vitales de algunos seres conocidos y también ciertos rasgos propios, que fueron incorporados a diversos personajes de la obra. Lecturas, debates públicos y reflexiones personales, cuanto constituye en suma toda experiencia vital, completaron su composición, del mismo modo que hizo años después en el exilio, cuando deambulaba, «no por los parques, por las calles, mirando los escaparates, observando las gentes y sus reacciones», pues «todo lo veía como materia novelable, todo con el asombro y la frescura de verlo por primera vez»⁵⁶.

A la crítica le pareció digno de mención el hecho de que se tratara de una primera novela, porque, en rigor, no lo parecía, como afirmó Alberto Insúa, quien aseguró que era más bien «la obra de un novelista muy bien dotado y en plena posesión del *oficio*»⁵⁷. Con la misma unanimidad se valoró la amenidad de su asunto, cualidad que los lectores especializados echaban de menos, desde hacía años, en la narrativa española contemporánea⁵⁸.

⁵⁶ Rafael Martínez Nadal, «Perfil de Salazar Chapela», *Ínsula*, Madrid, 221 (abril de 1965), p. 6.

⁵⁷ Alberto Insúa, «Perspectivas. Una novela de la Revolución», *La Voz*, Madrid (21 de agosto de 1931), p. 1. Fue inevitable que los comentaristas del libro recordaran su labor como crítico literario, por la que era conocido hasta entonces, al presentarlo en su nueva faceta literaria: «Salazar y Chapela, considerado hasta ahora como uno de los primeros críticos y ensayistas de la más reciente generación, se sitúa con esta obra como novelista, como el gran novelista de la nueva España» (Publicaciones. *Pero sin hijos*. E. Salazar y Chapela, *art. cit.*); «Salazar y Chapela, no soldado raso, sino "clase" en los grupos de vanguardia, dedicado exclusivaente al ensayo, al artículo, a la crítica, ha dado a la estampa su primer libro» (Antonio Gascón, «Escaparate semanal. *Pero sin hijos*, novela de E. Salazar y Chapela», *art. cit.*). Rafael Laffón consideró muy acertada la decisión de Salazar Chapela, pues «todas sus posturas en el ensayo, en la nota crítica, en el esquema narrativo, en el trazo poético, componen, al rotar, fundidos, un solo color: color de novela» («Lectura. E. Salazar y Chapela, o llega un novelista», *art. cit.*). Gil Ben-Umeña lo describió como «un guerrillero, un cazador formidable. Lo mismo cuando haciendo crítica apresa el espíritu de un autor con el comentario más preciso y certero, que cuando burocráticamente logra la difusión perfecta de los libros más diversos» («E. Salazar y Chapela. *Pero sin hijos*. Renacimiento», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 113 (1 de septiembre de 1931), p. 16).

⁵⁸ En opinión de Rafael Verdier, «todos los resortes técnicos clásicos, perfectamente administrados, cercan desde el primer instante el interés que resbala suave, sin tropiezos, buscando la palabra final» («Una novela de E. Salazar y Chapela. *Pero sin hijos*», *art. cit.*). En otra reseña se advierte que «una vez comenzada, no hay medio de interrumpir la lectura

Para lograr sus objetivos, Salazar Chapela se sirvió de una estructura tradicional, quince capítulos en los que distinguimos la presentación de la historia (I-III), el nudo (IV-IX) y el desenlace (X-XV), además de un doble epílogo, el que contiene el capítulo XV y el que se ofrece en la «Carta del autor a uno de los personajes de su novela.— A Agustina Calvo», de la que nos ocuparemos más adelante. Al iniciarse el relato, Benjamín Medina se marcha de Cala para buscar empleo en Madrid, adonde promete llevarse a la citada Agustina, a la que ha dejado embarazada. Pero la muchacha sufre un aborto natural el mismo día de su partida, y su familia, que no aprueba la relación, descubre el secreto de los jóvenes. Ajeno a lo que sucede en aquella localidad, Medina busca un empleo en la capital, donde se reencuentra con su paisano Luis Salis, que le presenta a la familia Solórzano, por cuya hija, Gloria, empieza a interesarse, aunque mantiene la palabra de matrimonio que le había dado a su novia. Después de trabajar en un laboratorio y en la administración de una revista financiada por Salis, decide abrir una fábrica de pintura doméstica en la que su amigo invertirá todo su dinero. Antes de que el proyecto se haga realidad, y de que Medina contraiga matrimonio con

de esta gran novela. Interesa de ella su asunto general, la marcha y el destino de sus personajes; interesan los temas, todos ellos genuinamente españoles, cuando no universales; interesan los episodios...» («Publicaciones. *Pero sin hijos*. E. Salazar y Chapela, *art. cit.*). Algo más crítico se muestra otro de los comentaristas de la novela, para quien *Pero sin hijos* es «una novela "para todos", pues ofrece las ventajas de la amenidad y el interés creciente, no obstante su aparente poca acción exterior». No le «parece una obra exclusivamente para escogidos, sino que entretiene como cualquier novela ligera, en una palabra, como cualquier novela de "las que se venden"» («Libros. *Pero sin hijos*, de Salazar y Chapela», *art. cit.*). A este respecto, el crítico añade que no le «ha defraudado Salazar y Chapela, ni desde el punto de vista "revolucionario" (claro, que uno puede no entender de eso) ni como novelista de público, como novelista cuyas obras encuadran en el marco de honor de las casas editoras por su ventaja de venta. Salazar y Chapela, en *Pero sin hijos*, atiende a las dos cosas con acierto, y se ve que no depone el alto concepto que su dignidad artística concibe de la novela, con tal de ganar al lector, pero tampoco tiene que "saltarse" al público para "lograrse" a sí mismo (en cuanto, bajo la tiranía inevitable, le es dado lograrse a un escritor respetuoso con los intereses del que le compra un libro)». Por todo ello, el reseñista creía que esta novela no era «la última palabra de cuanto sea capaz de hacer Salazar y Chapela en esta difícil materia» (*idem*).

Gloria, el muchacho viaja a Cala para poner fin a su relación con Agustina, a la que recomienda que se case con Dimas Calvo, como desean sus padres.

Gracias a Solórzano, bien relacionado con el Gobierno, la empresa funciona de forma inmejorable, por lo que tanto Medina como su suegro no están dispuestos a permitir que la participación de Salis en las conspiraciones contra el poder que tienen lugar en esos momentos les arruine el negocio. Tras hablar con él, el joven decide vender su parte y utilizar el capital recibido para luchar contra la monarquía, forma de gobierno que verá desaparecer tras la celebración de unas elecciones municipales. Con su compromiso político, Salis no sólo contribuye a la proclamación de la República, sino que logra enamorar a Clara, la muchacha que amaba desde hacía tiempo y con la que había convivido durante algunas temporadas sin conseguir que ella se interesara por él.

La misma noche en la que el país vive con expectación el cambio de régimen, Medina se marcha de España con su familia y con su dinero. En una playa inglesa, donde se ha exiliado un nutrido grupo de españoles —incluido el rey—, se encuentra con Agustina, ahora señora de Calvo, con la que mantiene una breve conversación. Ella reconoce que ambos han logrado una «vida higiénica, limpia, metálica», una «vida firme, pero estéril», una «vida segura, pero sin hijos» (p. 274), tal y como se advierte en el título de la novela —en cuya portada apareció destacada la preposición⁵⁹—. Era, según confesó Salazar Chapela a Ataúlfo G. Asenjo en la entrevista que realizó para *La Gaceta Literaria*, un título efectivamente feo, pero se había decidido por él «porque hay que tener mal gusto alguna vez», afirmó en

⁵⁹ «Sobre negro fondo brillante de hulla, tres palabras escuetas, picudas, esquinadas, con vagas reminiscencias de femeninos pulsos conventuales, gesticulan. Dos en rojo y una en blanco. Tras esta portada que azota con furia la retina, trescientas páginas corridas entregan al tacto una ponderación, un volumen; una novela» (R. Verdier, «Una novela de E. Salazar y Chapela. *Pero sin hijos*», *art. cit.*).

broma⁶⁰, para añadir después: «Ciertamente he extremado la nota: *Pero sin hijos* es un título deplorable. Pero alude muy directamente a un tema de la prole y con él se evidencia en parte la médula de la novela»⁶¹, en la que Salazar Chapela incluyó una concienzuda reflexión sobre las relaciones amorosas en la España de las primeras décadas del siglo XX, como han señalado, entre otros, Eugenio G. de Nora⁶² y Max Aub⁶³. Pero ésta no fue

⁶⁰ Más de un compañero y amigo debió de advertirle de la inconveniencia del título, según se desprende de las palabras de Giménez Caballero, que anunció la aparición de la novela en estos términos: «Esteban Salazar y Chapela ha parido un *pero sin hijos* de un golpe, en parto feliz. Está esperando el bautizo. Y todos asistiremos a ver si le ponen un nombre de pila a su novela. Un nombre aunque sea de pilón. Salazar, padre de la criatura, quiere que el nombre sea el de una frase de su coyunda, heroína de la novela: "Pero sin hijos". A muchos de los del bateo les parecerá incongruente este capricho, pero todos los caprichos son incongruentes, porque si no, no serían caprichos» («Declaraciones sobre novelas y otros libros. Chapela, novelista paternal», *El Robinsón Literario de España*, 16, en *La Gaceta Literaria*, Madrid, 112 (15 de agosto de 1931), p. 14).

⁶¹ Ataúlfo G. Asenjo, «Entreviú. E. Salazar y Chapela, novelista», *art. cit.* El escritor prefirió mantener un título poco atractivo pero significativo, como lo hizo también en algunas de sus novelas exiliadas (*Perico en Londres*, por ejemplo). En el caso de *En aquella Valencia*, a la que pensaba llamar *Socorrito y yo en aquella Valencia*, fue Max Aub quien le convenció de que no era apropiado, por lo que decidió eliminar la primera parte de la frase. Es evidente que Salazar Chapela no estuvo muy afortunado en estas lides, todo lo contrario de lo que le sucedió a Manuel Andújar, quien, según afirmó Santos Sanz Villanueva en su intervención en el curso de la Universidad de Otoño de Andújar, celebrado en noviembre de 1998, el autor de *Visperas* es uno de los escritores que mejor titulan de la literatura española contemporánea. Lamentablemente, su conferencia no ha sido publicada, junto al resto de lecciones impartidas en el citado curso, en el volumen correspondiente, en el que sólo se menciona que Sanz Villanueva «trazó una emotiva semblanza biográfica del escritor, al que calificó como "un hombre cabal" y una persona austera y generosa en todos sus actos» (cfr. *Cultura, Historia y Literatura del exilio republicano español de 1939. Actas del Congreso Internacional «Sesenta años después»*. Edición de Eugenio Pérez Alcalá y Carmelo Medina Casado. Jaén, Universidad de Jaén, 2002, p. 21).

⁶² No se trata, afirma el crítico, «de una novela erótica (como *Luna de miel...* de Pérez de Ayala, o *Los terribles amores...* de Bacarisse)», sino «de una novela de teorización acerca de problemas eróticos», en la que se introduce «el problema de los hijos, ante el que se adopta una posición crítica, inteligente, de ningún modo negativa» (Eugenio G. de Nora, *La novela española contemporánea. Tomo II (1927-1939)*, *ob. cit.*, p. 421). Por esa razón, Rafael Abella —autor de *La vida amorosa en la Segunda República*, crónica de las costumbres de la época— incluye, en la bibliografía del citado volumen, *Pero sin hijos*, novela de la que ha extraído algunos de los datos que aporta, aunque no mencione en cada caso su procedencia (cfr. Rafael Abella, *La vida amorosa en la Segunda República*. Madrid, Ediciones Temas de Hoy (Historia), 1996, p. 199).

su única intención, aunque sí la principal. Salazar Chapela, escribió Alberto Insúa,

lo mismo que algún dramaturgo joven, no ha esperado a que la revolución haya cubierto todas sus etapas y adquirido la consistencia y perspectiva de un hecho histórico para *tratarla* y producir con ella una obra de arte.

Ha seguido, entre otros, el ejemplo ilustre de Flaubert, que insertó en su segunda novela realista —*La educación sentimental*— el tema de la pequeña revolución francesa, o, más bien, parisiense, del 48, que fue llamada *la de los banquetes*, y determinó con la caída de Luis Felipe el advenimiento de la segunda República.

Como en *La educación sentimental*, en el libro a que me refiero, el tema de la revolución no ocupa sino breves páginas. Breves, pero substantivas e imprescindibles. El escritor mueve a sus personajes en el escenario de una España decidida a cambiar de régimen y de estructura. De nervios y de músculos... No sólo de piel. El escritor no puede substraerse a la atmósfera política ni impedir que sus personajes la respiren, y según la condición de sus pulmones, la reduzcan a egoísmo o la transformen en heroísmo⁶⁴.

El llamativo título de la reseña redactada por Insúa —«Una novela de la revolución»—, utilizado por la editorial para promocionar la venta de la obra⁶⁵, no logró desorientar a la crítica inmediata⁶⁶. La académica apenas ha

⁶³ «*Pero sin hijos* (1931) había dado su medida como novelista ameno para quien los problemas amorosos eran pan comido» (Max Aub, *Manual de Historia de la Literatura Española*. Madrid, Akal Editor (Serie: Textos), 1974, 2ª ed. p. 528).

⁶⁴ Alberto Insúa, «Perspectivas. Una novela de la Revolución», *art. cit.* Un año después de la aparición de *Pero sin hijos*, el escritor cubano publicó *Ha llegado el día*, novela compuesta entre septiembre de 1931 y mayo de 1932 en la que se observan importantes coincidencias con la obra de Salazar Chapela. La historia se inicia un «mediodía de noviembre» de 1930, en «una casa de los barrios modernos de Madrid» (Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1932, 2ª ed., p. 9), para trasladarse después a Málaga. Como en *Pero sin hijos*, Insúa describe el ambiente prerrevolucionario y la proclamación de la Segunda República, marco histórico al que se refirió Salazar Chapela en la reseña de la novela que publicó en *El Sol* (véase 4.3.2.1.3. *Los géneros narrativos*).

⁶⁵ La publicidad que se insertó en el volumen *La penitente de «La Alegría»*, de *El Caballero Audaz* (*La Novela de Hoy*, Atlántida, Madrid, año XI, 503 (8 de enero de 1932), s.p.), aseguraba que *Pero sin hijos* era «la primera novela de nuestra lengua que incluye en sus páginas la revolución española. Un asunto modernísimo y apasionante».

⁶⁶ La revolución no es el tema general de la obra, advierte el autor de uno de los comentarios publicados tras la aparición de la novela a los que nos estamos refiriendo en estas páginas (cfr. «Publicaciones. *Pero sin hijos*. E. Salazar y Chapela», *art. cit.*). Para Rafael Verdier, los «episodios de eso que hemos dado en llamar nuestra gran revolución ponen gustosos aliños de actualidad en la novela de Salazar, el andaluz que, como en la

reparado en *Pero sin hijos*⁶⁷. Juan Manuel Rozas, uno de los pocos estudiosos que se han detenido en ella, la considera una «novela social y política», grupo al que pertenece, en su opinión, «con tanto derecho como *La Venus mecánica* o *La turbina*»⁶⁸. Del mismo modo que sucede en la obra de Díaz Fernández, «tiene a modo de una doble acción y de un doble tema [...]». Uno político, la conspiración para traer la segunda república; otro social,

portada, sabe poner una palabra blanca, clásica, entre cada dos rojas, de encendido romanticismo, disipando la tempestad y concentrando ya, el anhelo» («Una novela de E. Salazar y Chapela. *Pero sin hijos*», *art. cit.*).

⁶⁷ Federico Carlos Sainz de Robles recordó el «justificado éxito» que obtuvo el autor «con su primera novela» (*Ensayo de un Diccionario de la Literatura*. Tomo II. *Escritores españoles e hispanoamericanos*. Madrid, Editorial Aguilar, 1973, 2ª ed., p. 1094). La obra, añadió en otro lugar, «de ganó la estimación de la crítica literaria y su inclusión en el grupo de narradores "con tendencia a lo europeo"» (*La novela española en el siglo XX*. Madrid, Ediciones Pegaso (Nuestra Época), 1957, p. 197). Ángel Valbuena Prat sólo menciona su condición de «cultivador», además del periodismo y del ensayo, «de géneros de narración y poesía [*sic*]» (*Historia de la Literatura Española*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1968, tomo IV, 8ª ed. corregida y ampliada, p. 755). A José Ramón Marra-López, a quien le hubiera gustado completar su temprano estudio sobre la narrativa exiliada de Salazar Chapela, la obra le resultó «inencontrable» («Esteban Salazar Chapela. Ironía en dos vertientes», *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*. Madrid, Ediciones Guadarrama (Colección Guadarrama de Crítica y Ensayo, 39), 1963, p. 152). Por haber sido colaborador de *Revista de Occidente*, muchos de los estudiosos de este período de la historia de nuestra literatura consideran que Salazar Chapela fue un «novelista deshumanizado», como sucede en el caso de José Manuel López de Abiada (*cf.* «*El nuevo romanticismo: De la vanguardia deshumanizada al nuevo realismo*», en José Díaz Fernández, *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*. Edición, estudio y notas de José Manuel López de Abiada. Madrid, José Esteban, Editor, 1984, pp. 7-8). Más recientemente, Domingo Ródenas de Moya ha afirmado al referirse a Manuel Abril, a Josefina de la Torre y a Salazar Chapela que los tres autores «hicieron una sola incursión tentativa en la narración nueva sin una especial resonancia», en el caso del último «desde una técnica realista remozada» («Introducción», en *Proceder a sabiendas. Antología de la narrativa de vanguardia española, 1923-1936*. Edición, estudio introductorio y notas de Domingo Ródenas de Moya. Barcelona, Alba Editorial (Narrativa, 28), 1997, p. 15). Unos años después, el mismo autor lo ha incluido –junto a Claudio de la Torre, Valentín Andrés Álvarez, Juan Chabás, Mauricio Bacarisse, José Díaz Fernández, Felipe Ximénez de Sandoval, Corpus Barga, Valbuena Prat y Ricardo Gullón– en el grupo de novelistas «renovadores», distinto del integrado por Benjamín Jarnés, Antonio Espina, Max Aub, Rosa Chacel, Antonio de Obregón y Mario Verdaguer, escritores de «novela innovadora», según Ródenas de Moya (*cf.* «Introducción», en *Prosa del 27. Antología*. Edición de Domingo Ródenas. Madrid, Espasa Calpe (Colección Austral, 504), 2000, p. 82).

⁶⁸ Juan Manuel Rozas López, «Grujería y poema en prosa en tres novelas sociales de la generación del 27», *art. cit.*, p. 266.

sobre la libertad sexual de la mujer»⁶⁹. Para Fulgencio Castañar, sin embargo, Salazar Chapela no puede considerarse un novelista comprometido, aunque desarrolle un asunto habitual en las obras de estos escritores. Le falta la actitud de combate, la utilización de «la creación novelesca como arma de lucha en defensa de unas propuestas sociopolíticas fácilmente identificables con las de los distintos partidos políticos por los lectores de su tiempo»⁷⁰. Estas últimas están claramente presentes en *Pero sin hijos*, como habremos de ver. Pero Salazar Chapela no pretendió transformar la sociedad en la que

⁶⁹ *Ibidem*, p. 266.

⁷⁰ Fulgencio Castañar, «Panorámica sobre el compromiso en la Segunda República», 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)*. Madrid, Casa de Velázquez (Collection de la Casa de Velázquez, 66), 2001, p. 169. El autor no había analizado la obra de Salazar Chapela en su libro *El compromiso en la novela de la II República* (Madrid, Siglo XXI de España Editores (Lingüística y teoría literaria), 1992), en el que, según afirma, se propuso «comprobar si la utilización de la ficción novelesca como arma de combate había sido algo exclusivo de los escritores de izquierdas o también hubo novelistas de otras orientaciones ideológicas que hubiesen sentido la necesidad de mostrar el compromiso en su narrativa» (p. XV), pues, en su opinión, «resulta incuestionable que el compromiso, en general, puede ser asumido por novelistas de cualquier orientación ideológica» (p. XVII), y no únicamente por los escritores marxistas, con los que se suele identificar este tipo de narrativa. Estos propósitos iniciales no concuerdan con algunas de las conclusiones a las que llega Castañar en su análisis, para el que se sirve de obras en las que observa «una común concepción de la novela como arma de lucha que desde posiciones proletarias se lanza contra la burguesía y el poder político que la representa» (pp. 9-10). La novela de Salazar Chapela no pudo ser incluida, lógicamente, en ese corpus, pues, a diferencia de otras narraciones de la época, no se plantea en ella la citada lucha de clases, como advirtió Ramón Fera, casi un año después de su publicación, al mencionar la existencia de una «tendencia de renovación del género propiamente integral, que alcanza en nosotros las postrimerías del vanguardismo, y por dos novelistas pertenecientes a esa élite: César M. Arconada, en la *Turbina* (1930), novelador de la masa rural y proletaria, y Salazar y Chapela, temperamento extraordinario, con su nuevo matiz de novelador de la burguesía, en *Pero sin hijos* (1931)» («La novela: género efusivo, género amplio» (*La Gaceta Literaria*, Madrid, 123 (1 de mayo de 1932), p. 6). El escritor, que en alguna ocasión había utilizado el término «burgués» como insulto—dirigido a quienes no poseían la sensibilidad artística inherente a la vanguardia—, no debió de experimentar crisis alguna en su conciencia burguesa, clase a la que pertenecía, como él mismo reconoció en muchas ocasiones (cfr. Esteban Salazar Chapela, «Carta de Londres», *Asomante*, Puerto Rico, 2 (1959), p. 49).

le había tocado vivir porque ésa no es, en su opinión, la misión de la obra artística⁷¹.

4.2.2. Reflexión y testimonio

Pero sin hijos es algo más que una novela amena en la que el autor desarrolla una trama sentimental, un tipo de asunto al que Salazar Chapela volverá una y otra vez, pero con diferentes enfoques, en su narrativa exiliada⁷². Dicha proclividad no parece responder únicamente a razones literarias, con ser muchas las posibilidades de composición que los conflictos amorosos ofrecen a cualquier escritor. Obedece más bien a una particular

⁷¹ Ése era el parecer también de José Díaz Fernández, quien advierte en 1930 que «nadie pide que la obra de arte sea política ni contenga esencialmente una finalidad proselitista a favor de tal o cual tendencia, extraña al arte mismo» (*El nuevo Romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*. Madrid, Editorial Zeus, 1930, p. 55). Sin embargo, es evidente que «un escritor no puede eludir, como no sea en poesía lírica, temas o repercusiones de carácter político que se aprecian en el fluir del espíritu humano» (*ibidem*, p. 82). Por ello, se pregunta a continuación: «¿Por qué no ha de servir indirectamente la creación literaria al pensamiento político del tiempo, eligiendo personajes o temas, que en la dinámica novelesca o teatral desempeñen una misión, sino [*sic*] proselitista, incitadora?» (*ibidem*, p. 83).

⁷² En la mayoría de novelas escritas en el destierro, los asuntos sentimentales desempeñan una función secundaria en la narración. Así sucede en *Perico en Londres* (1947, crónica del exilio republicano español de 1939 en Gran Bretaña; en *Después de la bomba* (1966), donde analiza la condición humana, y en *En aquella Valencia* (1995), novela en la que Salazar Chapela ofrece su visión de la guerra civil. Las relaciones amorosas adquieren especial relevancia en *Desnudo en Piccadilly* (1959), donde el escritor reflexiona sobre la autenticidad humana, y se hallan ausentes de *El milagro del Támesis*, novela todavía inédita en la que Salazar Chapela desarrolla el tema del regreso del exiliado político a la España de Franco. El escritor no procede de la misma manera en la redacción de los cuentos que compuso después de 1939 –salvo en *El sueño de África* (1961)–, narraciones en las que, a causa de su brevedad, no puede incluir, además de los asuntos que desarrolla en cada una de ellas, historias accesorias. Sobre la narrativa exiliada de Salazar Chapela es de consulta obligada, todavía hoy, el trabajo de José Ramón Marra-López *Narrativa española fuera de España (1939-1961)* (*ob. cit.*, pp. 149-176), centrado en las dos primeras novelas que publicó en el destierro. En «Esteban Salazar Chapela: vida y literatura» (en Esteban Salazar Chapela, *En aquella Valencia*. Edición, introducción y notas de Francisca Montiel Rayo. Sevilla, Editorial Renacimiento (Biblioteca del Exilio, 4), 2001, pp.7-51) y en «La narrativa exiliada de Esteban Salazar Chapela» (en Manuel Fuentes y Paco Tovar (eds.), *Literatura del exilio republicano de 1939. «Sesenta años después»*, Tarragona, Arola Editores, en prensa) ofrecemos una panorámica general de la obra del escritor.

inclinación de Salazar Chapela, quien siempre se mostró dispuesto a reflexionar sobre las relaciones humanas, y en especial acerca de las que se establecen entre personas de distinto sexo⁷³. En el tiempo que precedió a la redacción de su novela, su interés se centró principalmente en la importante transformación que estaban experimentando estos vínculos personales en ciertos sectores de la sociedad española, una evolución que Salazar Chapela vivió en primera persona en el ambiente moderno y cosmopolita del Madrid de finales de los años veinte y de principios de la década siguiente. Este mundo, fielmente reproducido en *Pero sin hijos*, nada tenía que ver con el de su tierra natal, donde la mayoría de sus habitantes seguían aferrados a las más ancestrales costumbres, como se observa en la obra, en la que el novelista recrea aquella sociedad que conocía tan bien cuando traslada la acción a Cala –nombre supuesto con el que denomina a la ciudad de Málaga– o cuando el relato se sitúa en Majavea, localidad tras la que seguramente se

⁷³ «Era muy mujeriego», recordó Francisco Ayala al evocar la figura de Salazar Chapela (Enriqueta Antolín, *Ayala sin olvidos*. Madrid, Espasa Calpe (Memoria de la vida), 1993, p. 107), a pesar de su fealdad, de la que el escritor era plenamente consciente. Así se desprende del testimonio de su amigo, quien ha recordado cómo a su llegada a la CIAP, Salazar Chapela mantuvo una de esas «relaciones que, a pesar de cualquier cuidadoso disimulo, nunca dejan de transcender en el ambiente donde florecen». La muchacha, una mecanógrafa «preciosa, aunque imbécil en grado superlativo», comentó al joven escritor cuánto se extrañaban todos de que anduviera con él siendo tan poco agraciado. Según Ayala, el malagueño le aconsejó que respondiera: «–Sí, muy feo es; pero ¡tan inteligente!» (Francisco Ayala, *Recuerdos y olvidos*. Madrid, Alianza Editorial (Alianza Universidad, 87), 1982, p. 123). Por lo que se refiere a la descendencia, cabe recordar aquí que Salazar Chapela no tuvo hijos con ninguna de las mujeres con las que compartió su vida, como les sucedió asimismo a su hermano Francisco, casado durante décadas, y a su hermana Trinidad, miembro esta última de una congregación religiosa. Sí fueron padres José y Antonio, pero tanto Ana María, hija del primero, como Augusto, vástago del segundo, no tuvieron descendencia en sus respectivos matrimonios (cfr. Ana María López Mancebo, *Esteban Salazar Chapela. Un español en Londres (Literatura del exilio, 1936-1965)*. Tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Filología, Departamento de Filología Española II, 1994, p. 11), hecho que resulta sorprendente en aquellos años, y que lo es aún más si recordamos que la madre del escritor dio a luz a siete hijos, de los que sobrevivieron cinco. Por ello, cabe pensar que tanto Esteban como algunos de sus hermanos, e incluso sus sobrinos, pudieron padecer alguna patología hereditaria que les impidió tener descendencia o que les llevó a tomar la decisión de no tenerla.

oculta Almargen de la Sierra, pueblo del que era natural su padre y al que seguía vinculada la familia, de la que, ya en aquellos años, es más que probable que el escritor se hubiera distanciado bastante a causa de las diferencias de pensamiento que existían entre ellos⁷⁴.

La biografía de Salazar Chapela determinó, sin duda, la configuración de su novela, pero sólo en parte, porque el escritor no detuvo su reflexión en sus propias vicisitudes sentimentales y vitales. Su meditación trasciende el terreno personal y adquiere el mismo alcance intelectual que podremos percibir años después en el resto de su narrativa⁷⁵, en la que observamos también un especial esmero en la caracterización de sus personajes femeninos. Este rasgo distintivo de su producción se encuentra especialmente presente en *Pero sin hijos*, novela con la que Salazar Chapela participa en el debate público sobre la denominada «cuestión de la mujer», que, iniciado fuera de nuestras fronteras⁷⁶, cobró fuerza en España en los primeros años de

⁷⁴ Su dedicación a la literatura, su ideología y su forma de vida no debieron de satisfacer a sus padres, a los que seguramente les hubiera gustado que Esteban llevara, como todos sus hermanos, una existencia más «ordenada» que la que ya entonces tenía. Tampoco aprobó su comportamiento su hermano Francisco, según se desprende de los comentarios realizados por su viuda en la entrevista que mantuvo con Ana María López Mancebo (cfr. *Esteban Salazar Chapela. Un español en Londres (Literatura del exilio, 1936-1965)*, ob. cit., p. 23).

⁷⁵ Eugenio G. de Nora ya advierte que, en *Pero sin hijos*, Salazar Chapela pone el relato «en peligro» en algunas ocasiones «por la tentación del ensayismo intelectualizante» (*La novela española contemporánea. Tomo II (1927-1939)*, ob. cit., p. 421). Ése es, a juicio de José Ramón Marra-López, el principal defecto de *Perico en Londres*, obra en la que observa la existencia de un «ensayo injertado en la novela» que perjudica una narración en la que encuentra, por otra parte, destacados aciertos (*Narrativa española fuera de España (1939-1961)*, ob. cit., pp. 168-169).

⁷⁶ «En la década de los veinte, los países de Occidente atraviesan un momento de cambio [...], suscitado, hasta cierto punto, por las secuelas del movimiento feminista, pero, sobre todo, por la mayor participación de las mujeres en la sociedad, las cuales acaban de adquirir presencia política con la conquista del voto en buen número de países europeos y visibilidad pública tras su colaboración en la retaguardia durante la primera guerra mundial. Estos fenómenos distorsionan las costumbres y, con ellas, la imagen tradicional de la mujer, sembrando la perplejidad en los espíritus más inquietos, que aplican la reflexión a esa nueva encrucijada existencial» (Magdalena Mora, «La mujer y las mujeres en la *Revista de Occidente*: 1923-1936», *Revista de Occidente*, Madrid, 74-75 (julio-agosto de 1987), p.194). Hay que tener en cuenta, además, que «la cultura de la modernidad y de

la década de los veinte. Como en otras ocasiones, fue *Revista de Occidente* la primera publicación que se hizo eco de la preocupación por el «cambio en la percepción del rol de los sexos» que podía percibirse, ya de forma evidente, en Europa⁷⁷. A través de sus páginas llegaron a «nuestro país las aportaciones teóricas de prestigiosos intelectuales extranjeros sobre la cuestión de los sexos, a la que pronto dedicarán también su atención algunos de los pensadores españoles más eminentes del momento»⁷⁸. En una primera etapa, la que, según Magdalena Mora, comprende los años que median entre 1923 y 1929 —época en la que, «cuantitativamente, la reflexión sobre los dos sexos y sobre la mujer tiene en la Revista su fase de mayor intensidad»⁷⁹—, son Georg Simmel y Ortega y Gasset —líderes teóricos de la publicación— y Gregorio Marañón y Carl Jung quienes «definen la línea de la Revista en cuanto a la representación simbólica y a la imagen social de la mujer»⁸⁰. «Aunque con cierta diversidad de matices», todos «comparten abstractamente la teoría de una diferencia innata o cuasi innata entre el hombre y la mujer», desigualdad que determina, «por así decirlo, *a nativitate*, y como si de una esencia eterna y metafísica se tratara, las funciones mentales, la actividad psíquica y el comportamiento erótico y

la urbanidad absorbió los mensajes de feminismo y los representó bajo la forma de la mujer norteamericana moderna. Ése fue el resultado del particular talento de la publicidad norteamericana para describir las profundas transformaciones en las oportunidades de las mujeres como ciudadanas y como trabajadoras, en la libertad de la conducta social y en los ideales y prácticas matrimoniales, producidas a lo largo de varias décadas, más como producto inevitable del progreso tecnológico y la expansión económica que como consecuencia de una lucha intencional por cambiar la ordenación jerárquica de los géneros» (Nancy F. Cott, «Mujer moderna, estilo norteamericano: los años veinte», en Georges Duby y Michele Perrot (dir.), *Historia de las mujeres en Occidente. 5. El siglo XX*. Madrid, Editorial Taurus (Taurusminor), 2000, p. 125).

⁷⁷ Magdalena Mora, «La mujer y las mujeres en la *Revista de Occidente*: 1923-1936», *art. cit.*, p. 194.

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ *Ibidem*, p. 195.

⁸⁰ *Idem.*

social de ambos» géneros⁸¹. De sus «postulados teóricos suele deducirse con rigurosa coherencia una deficiencia moral e intelectual de la mujer, particularmente en las operaciones lógicas y abstractas, a la vez que una cierta superioridad en el orden vital, lo que no quiere decir *existencial*, pues la existencia implica autonomía, proyecto y trascendencia»⁸². El mensaje que se transmite

perpetúa la secular concepción de la esencia de la mujer como *Naturaleza*, con las implicaciones que ello encierra de desarrollo de su vitalidad y de su alma, contrapartida de su declarada inferioridad intelectual: así, se reafirma la noción de maternidad como *destino*, se sigue confinando a las mujeres en actividades profesionales subalternas y rutinarias, se desatiende su educación, se las pone en guardia frente a la amenaza de masculinización contra natura que representa la minoría que osa dedicarse a actividades tradicionalmente reservadas al hombre y, finalmente, se descalifica por viriloide al movimiento feminista como motor de su liberación⁸³.

Fuera del ámbito de *Revista de Occidente*, a la que tenía acceso un reducido número de lectores ilustrados, fueron las teorías sobre la sexualidad de Gregorio Marañón las que alcanzaron mayor difusión⁸⁴. Esgrimiendo supuestas razones biológicas –sospechosamente próximas a algunos dogmas bíblicos–, el eminente endocrinólogo afirmó que «la mujer cumple una función sexual esencial y primaria, que es la reproductora», por lo que «debe [...] ser fecunda y múltipara»⁸⁵. «Este discurso médico-científico dio cobertura ideológica a una definición de la mujer en función de la maternidad

⁸¹ *Idem*.

⁸² *Ibidem*, p. 198.

⁸³ *Ibidem*, p. 199.

⁸⁴ «También el neurólogo Santiago Ramón y Cajal, Premio Nobel en 1906, contribuyó con comentarios nada científicos al afirmar que "la mujer es la píldora amarga que la naturaleza y el arte se han complacido en dorar para que el hombre la trague más fácilmente". El discurso misógino fue sostenido, paradójicamente, por la mayoría de los intelectuales liberales de aquellos años» (Mila Belinchón, «Las mujeres y la ciudadanía en la Segunda República», en *Cultura republicana. 70 años después*. València, Universitat de València, Col·legi Major Rector Peset, 2002, p. 113).

⁸⁵ Magdalena Mora, «La mujer y las mujeres en la *Revista de Occidente*: 1923-1936», *art. cit.*, p.197.

entendida como deber social ineludible»⁸⁶, precisamente cuando estaba siendo cuestionada, desde diversos puntos de vista, en algunos sectores sociales⁸⁷.

Para los partidarios de la eugenesia, el tema «tropieza en el ambiente español con algo más grave que la intransigencia que pudiéramos llamar "específica de la moral al uso". El tema eugénico choca también, y con extraña rudeza, con espíritus que se reputan por cultos»⁸⁸. En 1928, «la Dictadura escribió al dictado el famoso decreto de excomunión del Primer Curso Eugénico Español –tachado de "regodeo pornográfico" por aquellos castos varones–»⁸⁹. La campaña orquestada contra la citada iniciativa

⁸⁶ Mary Nash, «Maternidad, maternología y reforma eugénica en España, 1900-1939», en Georges Duby y Michele Perrot (dir.), *Historia de las mujeres en Occidente. 5. El siglo XX*, ob. cit., p. 690.

⁸⁷ Fuera de nuestras fronteras, «si la mujer había sido sólo esposa, madre, hija y hermana, ahora había indicios alarmantes que hacían pensar que la familia estaba en peligro. Descendieron las tasas de natalidad; las parejas se casaban mayores, debido sobre todo a la carencia de productos de consumo y a la enorme subida de los precios» (Shirley Mangini, *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona, Ediciones Península (Historia, Ciencia, Sociedad, 306), 2001, p. 76). En Estados Unidos, «en el contexto de una tasa de natalidad en descenso, se invistió de nuevo valor a la relación sexual conyugal con independencia de la reproducción [...]. La generación que llegó a la mayoría de edad en los años veinte recogió toda una cosecha de cambios en la ideología y la práctica sexuales, cambios que habían sido sembrados antes del fin de siglo y que habían comenzado a dar frutos en los años diez» (Nancy F. Cott, «Mujer moderna, estilo norteamericano: los años veinte», art. cit., p. 111). En España eran pocas las mujeres que defendían, como ya lo estaba haciendo Hildegart Rodríguez, una sexualidad femenina desvinculada de la procreación, pues, «incluso en las filas anarquistas [...], dirigentes de la categoría de Federica Montseny seguían manteniendo una sublimación de la maternidad» (Mary Nash, «Maternidad, maternología y reforma eugénica en España, 1900-1939», art. cit., p. 698) Además, el trabajo llevado a cabo por médicos, higienistas y reformadores sociales –los nuevos profesionales de la maternidad– trajo consigo «una creciente desvalorización social de la figura de la madre presentada en muchas ocasiones como persona incapaz por sí misma de cumplir con los requisitos de la maternidad biológica [...]. De este modo se consolidó una gradual apropiación masculina de la maternidad biológica, hasta entonces, a diferencia del discurso ideológico en torno a la maternidad, una experiencia femenina por excelencia» (*ibidem*, p. 696).

⁸⁸ Dr. Juan Noguera, «Tartufismo y seudocultura. El tema eugénico», *El Sol*, Madrid (30 de abril de 1933), p. 5.

⁸⁹ *Idem*.

«culminó en el estrangulamiento del Curso», convirtiendo «en pequeña cuestión política el tema eugénico, cuyo contenido humano no habría modo de yugular, porque afecta a la misma entraña del cotidiano vivir»⁹⁰.

A partir de 1930, los colaboradores de *Revista de Occidente* abandonan «la especulación más o menos metafísica sobre las esencias de lo femenino, para dar cuenta de la dimensión socio-moral y vital de las mujeres en un aquí y un ahora»⁹¹. El doctor Gustavo Pittaluga, en «Climaterio de la cortesía» (diciembre de 1930), afirma que «todos los intereses espirituales y materiales de la mujer se concitan en esa hora para rechazar el culto a la diosa y para reclamar ser tratada solidariamente como una igual»⁹². Bertrand Russell —«El lugar del amor en la vida humana» (enero de 1930)— «propugna una ética social libre, emancipadora, atenta a los hijos, sí, pero lo menos intervencionista posible, porque el amor tiene sus derechos y "no respetará los límites puestos por la ley o la costumbre"»⁹³. Ya en 1933, el doctor Gonzalo Rodríguez Lafora —«La reforma de la moral sexual» (febrero)— «rechaza el esquema de la doble moral y defiende en teoría la libertad sexual y amorosa mientras no perjudique los intereses de los otros y de la colectividad»⁹⁴. En esta segunda etapa, concluye Mora, «el mensaje socio-moral sobre el rol de los sexos es de corte reformista o progresista, pero sin llegar a cuestionar nunca el sistema establecido en sus fundamentos; y probablemente sea este mensaje el único susceptible de ser asumido por las minorías cultas coetáneas, aunque quizá no sin reticencias y como *techo*»⁹⁵.

⁹⁰ *Idem.* Según el doctor Noguera, «a las destituciones de profesores y el agravio al público que se reunía a escucharlos con magna compostura siguió la violenta protesta de los estudiantes y de la Universidad en pleno, puesta en pie por este motivo y por primera vez contra la Dictadura, y, al fin, contra el régimen».

⁹¹ Magdalena Mora, «La mujer y las mujeres en la *Revista de Occidente*: 1923-1936», *art. cit.*, p. 200.

⁹² *Ibidem*, p. 201.

⁹³ *Idem.*

⁹⁴ *Ibidem*, pp. 201-202.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 202.

Por ello, aunque «los hombres de la generación escribieron importantes novelas en favor de la libertad femenina»⁹⁶, «las ideas sobre lo femenino» que contiene la narrativa de la época «siguen siendo cuando menos algo anticuadas»⁹⁷. En la mayoría de estas obras, «novelistas, narradores y personajes masculinos se ven deslumbrados por las mujeres "modernas"», pero «no pueden por otra parte sustraerse totalmente a la idea de feminidad decimonónica aún vigente en aquel momento»⁹⁸. Así sucede en el caso de Díaz Fernández –escritor «nada sospechoso de reaccionario por otra parte»⁹⁹–, en cuya novela *La Venus mecánica* entrelaza la «"cuestión de la mujer"» y «"la cuestión del proletariado"»¹⁰⁰. El novelista apuesta por la revolución para acabar con la explotación obrera, pero la mujer seguirá teniendo «su fiel representación en una Venus sensual y fecunda, objeto sexual del hombre y madre de sus hijos»¹⁰¹. La misión de Obdulia, la protagonista, «es dar a luz al representante de los sujetos de una nueva historia, la historia de las transformaciones políticas y sociales»¹⁰², porque «la mujer no es sujeto de la Historia, la biología marca su destino como reproductora de los únicos que pueden actuar como tales sujetos, los

⁹⁶ Juan Manuel Rozas, *Tres secretos (a voces) de la literatura del 27*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 1983, p. 32. Como ejemplo de la atención prestada «a la prostitución y a la mujer como objeto», Rozas cita *La Venus mecánica*, de Díaz Fernández, mientras que el tema del «aborto y la maternidad» es tratado, en su opinión, en *Pero sin hijos*, de Salazar Chapela.

⁹⁷ Marcia Castillo Martín, «La "fémina insurgente": personaje femenino y modernidad en la vanguardia española de los años veinte», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid (2003); <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/mcastill.html>> (9 de febrero de 2005), p. 9.

⁹⁸ *Ibidem*, pp. 7 y 8.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 9.

¹⁰⁰ Teresa Bordons, «De la mujer moderna a la mujer nueva: *La Venus mecánica* de José Díaz Fernández», *España Contemporánea* 6/2. *Revista de Literatura y Cultura*, Columbus, Ohio, The Ohio State University, tomo VI, 2 (otoño de 1993), p. 19.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 20.

¹⁰² *Ibidem*, p. 37.

hombres»¹⁰³. Por todo ello, concluye Teresa Bordons, «los valores atribuidos por el sistema genérico-sexual burgués a la mujer, la virginidad y la maternidad, permanecen prácticamente intactos en la novela. Los comportamientos asignados a la mujer según el sistema genérico-sexual no se cuestionan realmente»¹⁰⁴.

No podía hacerlo Díaz Fernández, cuya visión sobre el presente y el futuro de la mujer era, en aquellos momentos, ciertamente contradictoria¹⁰⁵, como podemos observar en *El nuevo romanticismo*, donde censura, por limitada, la teoría de Marañón¹⁰⁶, mientras intenta compatibilizar las «opiniones de investigadores tan solventes como Simmel y Ortega y Gasset»¹⁰⁷ con la idea de que la mujer, a la que aparta del ámbito político¹⁰⁸, debe desempeñar una

¹⁰³ *Ibidem*, p. 36.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 37. Como hemos podido observar, tanto para Teresa Bordons como para Magdalena Mora y para Marcia Castillo –las tres investigadoras citadas en estas páginas que han abordado, desde diferentes ángulos, el tema de la mujer en los años que nos ocupan– el tratamiento que se le dio a la cuestión fue, en su opinión, insuficiente y, en ocasiones, hasta engañoso. Muy diferente es la valoración que realizan al respecto Juan Manuel Rozas, José Manuel López de Abiada y Víctor Fuentes, quienes, teniendo en cuenta aquellas circunstancias y no la realidad actual, coinciden en afirmar que la narrativa de la época y, en particular, la de Díaz Fernández, plantea abiertamente el tema de la emancipación de la mujer.

¹⁰⁵ Del mismo modo que lo fue, en este sentido, la publicación de Ortega y Gasset: «Podría decirse que, en su conjunto y globalmente, el mensaje que la Revista transmite es ambivalente y aun contradictorio, paradójicamente conservador e innovador al mismo tiempo. (Quizá no podía ser de otro modo, tratándose de la eterna querella de los sexos)» (Magdalena Mora, «La mujer y las mujeres en la *Revista de Occidente*: 1923-1936», *art. cit.*, pp. 208-209).

¹⁰⁶ «Cuando Marañón sostiene que la obra de la mujer es puramente familiar y específica, encierra el problema en los límites clínicos, en vez de abrirle más anchura sociológica», (José Díaz Fernández, *El nuevo Romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*, *ob. cit.*, p. 17).

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 12.

¹⁰⁸ En su opinión, «el movimiento sufragista es muy poca cosa, por lo que se refiere a la participación de la mujer en [la] vida pública [...]. Es un fenómeno liberal sin más importancia que los escándalos neuróticos de la señora Panchrust. Yo creo que los biólogos debían estudiar ese odio al hombre del feminismo primitivo a la luz de la endocrinología» (*ibidem*, p. 14). Un poco más adelante, añade: «La sustitución del hombre por la mujer no se ha verificado porque no podía verificarse. He ahí el fracaso del ruidoso feminismo político, que pudo un día llegar, como ha sucedido en los últimos años, a copiar la indumentaria del hombre, a imponer los cabellos cortos, la nuca rapada, la falda corta y los

relevante función social¹⁰⁹. Es evidente, como señala Marcia Castillo, que «la enorme influencia de Ortega sobre los narradores vanguardistas va más allá del dictado estético de la deshumanización», pues «atañe también al plano ideológico y muy particularmente al concepto de feminidad»¹¹⁰.

No fue así en el caso de Salazar Chapela, quien se mostró, en esta cuestión, más próximo al pensamiento de Simmel que al de Ortega y Gasset, a pesar de las coincidencias que presentan algunas de sus argumentaciones¹¹¹. A su

arreos masculinos. Nuestras damas del movimiento feminista están todavía tan retrasadas que siguen pidiendo para la mujer el voto político y el escaño parlamentario» (*ibidem*, p. 15). En esta cuestión, y por lo que se refiere a España, Díaz Fernández se muestra muy firme. «Ahora, precisamente después de haber recorrido trechos políticos dolorosos, es cuando el hombre español empieza a comprender las ventajas que le reportan las instituciones democráticas. Pero al hablar del hombre español, no puede hablarse de la mujer española», precisa. Por ello, «al hombre español puede entregársele el sufragio, la libertad de enseñanza, el Parlamento, todas las instituciones que emanen de la voluntad popular a condición de orientarlo de antemano, y sin que esto signifique su salvación política. Pero a las mujeres no puede entregárselas [*sic*] por la sencilla razón de que no sabrían hacer uso de ello, porque constituyen esa última capa popular donde no ha penetrado la conciencia política europea» (*ibidem*, pp. 135-136).

¹⁰⁹ «La victoria del feminismo consiste en haberse articulado por sus propios medios en todas las zonas de la sociedad humana. La mujer tiene, incluso biológicamente, una función complementaria a la función masculina. Con lo cual, no quiero decir que esté incapacitada para ninguna profesión de carácter intelectual ni para ninguna labor manual que no represente sólo un esfuerzo típicamente muscular [...]. El mérito de la participación femenina en las actividades contemporáneas es que incorpora al mundo de hoy una sensibilidad y un apetito que desconocía el mundo anterior a la guerra. Por primera vez en veinte siglos la mujer vierte en la vida su alma espléndida y brillante. No es extraño que ella comunique a esta vida que ahora empieza, a esta formidable fundación cósmica, su gesto peculiar. No es extraño que ella haya lanzado el grito del vestido romántico, falda y cabellos largos, cuando asoma por Oriente un nuevo romanticismo» (*ibidem*, pp. 16-17).

¹¹⁰ Marcia Castillo Martín, «La "fémina insurgente": personaje femenino y modernidad en la vanguardia española de los años veinte», *art. cit.*, p. 8.

¹¹¹ Ambos consideran a la mujer como género o especie, y no como individualidad, pero para Salazar Chapela es Ortega y Gasset quien defiende, de forma más decidida, una convicción con la que el escritor no estuvo de acuerdo, según confesó en un artículo publicado en el exilio, en el que, tras comentar una exposición de pintura, afirma que «con las mujeres los pintores andan siempre con pies de plomo, parte por obligado respeto, parte también porque pintar a una mujer es generalmente tarea más difícil que pintar a un hombre. Ortega y Gasset ha dado a esa dificultad una explicación muy poco galante: dice que obedece a que la mujer no es nunca un individuo del todo, sino un género. No estamos conformes» (E. Salazar Chapela, «Carta de Londres. El retrato de mujer», *El Nacional*, México DF; artículo reproducido en Apéndice I). La posición de Salazar Chapela a este

«sobrada autoridad» aludió en un artículo publicado en julio de 1934, en el que calificó su libro *Cultura femenina*, donde se reúnen sus principales escritos al respecto¹¹², como el «más delicado, bello y profundo sobre la naturaleza de la mujer»¹¹³. Para el alemán, ésta «obtiene el juego perfecto de sus facultades privativas cuando obra como "bello sexo", o sea como mujer». En su opinión, «puede ser una buena médica [...]; puede ser historiadora [...]; puede ser escritora, poetisa, etc., pero siempre que la novela, el ensayo o el poema sean creaciones fieles, más bien revelaciones, del alma femenina». «Esta visión del filósofo nos llevó como de la mano», confesó Salazar Chapela, «a la butaca de un "cine"», actividad artística –de la que «no habla» Simmel, pues su ideario es anterior a la divulgación del séptimo arte– «en cuyo desarrollo toma parte la mujer por entero». A través de la pantalla llegó a los espectadores «una suerte de arquetipo femenino [...] exagerado (no hay arte sin exageración, es decir, sin expresión violenta), y la mujer lo recogió a su modo, o sea con medida». Desapareció así «el feminismo a ultranza»; se fue extinguendo «el sufragismo feminista, personificado en mistrees Pankhurst, la excelsa dama que pegó fuego un día a la mansión de Lloyd George», y se generaliza la fascinación que sienten

respecto la podemos observar también en sus reseñas, en las que deja muy claro que no compartió con Ortega su idea de que la mujer está incapacitada por naturaleza para la genialidad lírica, pues ésta «es nativamente ocultadora», por lo que «la mejor lírica femenina, al desnudar las raíces de su alma, deja ver la monotonía del eterno femenino y la exigüidad de sus ingredientes» (José Ortega y Gasset, «La poesía de Ana de Noailles», *Revista de Occidente*, Madrid, I (julio de 1923), pp. 36 y 38). El joven crítico defendió siempre, como hemos podido comprobar en los capítulos precedentes, que la mujer no debe escribir como un hombre, y elogió por tanto a aquéllas que muestran su femineidad a través de sus obras. Eso es, según recordó Rosa Chacel, lo que pensaba precisamente Simmel, quien «juzga que, al pretender la mujer escribir –entendamos pensar– como un hombre, demuestra una "ambición servil"» (Rosa Chacel, «Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor», *Revista de Occidente*, Madrid, XCII (febrero de 1931), p. 145).

¹¹² *Cultura femenina y otros ensayos* fue publicado por primera vez en castellano, traducido del alemán por Eugenio Imaz, José R. Pérez, Manuel García Morente y Fernando Vela, en 1934 (Madrid, Imprenta Galo Sáez).

¹¹³ E. Salazar y Chapela, «Improntas. Algo de feminismo», *La Voz*, Madrid (18 de julio de 1934), p. 1.

por esta nueva mujer los escritores y artistas de la promoción joven¹¹⁴. Salazar Chapela y Díaz Fernández se encuentran, además, muy próximos ideológicamente, razón por la que ven, desde una misma perspectiva, el sufragismo o el matrimonio¹¹⁵. Es en el tema de los hijos en el que ambos escritores escogen caminos diferentes. El aborto de Obdulia, la protagonista de *La Venus mecánica*, «no responde exactamente a una voluntad de estar en control de su cuerpo sino que nuevamente es una metáfora de la lucha contra el enemigo político»¹¹⁶, pues el hijo que espera ha sido engendrado por su protector, un industrial que explota a las obreras con la misma falta de escrúpulos con que la utiliza a ella sexualmente. En *Pero sin hijos*, la interrupción espontánea del embarazo de Agustina le permite a Salazar Chapela plantear la cuestión de la descendencia desde dos nuevos puntos de vista que fueron resumidos así por Gil Ben-Umeyya:

¹¹⁴ «El eterno petrarquismo hace crisis ante el quiebro feminista del protagonismo bien activo de la mujer, a la que ahora se rinde culto [...]. Se exalta el cuerpo, como el gran don, a través del cual penetra el amor en el alma» (Juan Manuel Rozas, *Tres secretos (a voces) de la literatura del 27*, ob. cit., p. 10).

¹¹⁵ El primero –al que Díaz Fernández satiriza en *La Venus mecánica* (cfr. Víctor Fuentes, «De la literatura de vanguardia a la de avanzada: en torno a José Díaz Fernández», *Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca, año XIV, tomo LIV, número CLXII (septiembre de 1969), p. 251)– les pareció a ambos escritores, como hemos podido comprobar en estas páginas, un movimiento reprochable. Por lo que se refiere al segundo, uno de los asuntos centrales de *Pero sin hijos*, conviene recordar que el autor de *El nuevo romanticismo* expuso muy claramente su opinión en esta obra: «En la vida actual, la mujer está preparada única y exclusivamente para el matrimonio. Es lógico que hoy la pasión amorosa se condense en ella de tal manera, que excluya aspiraciones de otra índole. La sociedad actual es manca, porque le falta el brazo activo de la mujer. Cuando la mujer no necesite el matrimonio para resolver su vida y cuando el hogar deje de ser la sepultura del espíritu, entonces la pasión amorosa podrá ser sometida a disciplina y equilibrio. Por lo menos no encontraremos mezclados en vergonzoso contubernio el amor y el cálculo, la pasión y el dinero» (ob. cit., p. 50). También Antoniorrobes cuestiona en su novela *Novia, partido por dos* (1929) la idea de que el matrimonio es «la carrera de la mujer» (cfr. María Ángeles Suz Ruiz, *La narrativa de Antonio Robles Soler (Publicada en España hasta 1939)*. Madrid, Fundación Universitaria Española (Tesis Doctorales Cum Laude: Serie L (Literatura), 20), 2003, p. 262).

¹¹⁶ Teresa Bordons, «De la mujer moderna a la mujer nueva: *La Venus mecánica* de José Díaz Fernández», art. cit., p. 25.

la carta que cierra el libro es una formidable realización lógica: «la deshumanización de la paternidad» —o la despaternización de lo humano—. Una gran aplicación a la genética del sistema de Ortega Gasset reivindicando el superior valor del espíritu creador sobre la creación del cuerpo. En la creación de los hijos la conciencia no toma parte, por tanto son inferiores al puro producto de la creación artística ennoblecida por el ideal y por el trabajo, el esfuerzo unido a ella. Unida a esta teoría está otra más compleja que no hay que leer en el libro. Me refiero a la no cooperación como perfecto homenaje a la feminidad, al abstencionismo de tipo estético ante el «tabú» de la especie¹¹⁷.

Esta última idea, apenas apuntada por el crítico y señalada explícitamente por el autor en el texto final de su novela, se aproxima al contenido de los artículos que publicaron en *Revista de Occidente* Máximo José Kahn y Rosa Chacel en los primeros meses de 1931, cuando Salazar Chapela estaba escribiendo *Pero sin hijos*. Con estas colaboraciones, sus autores ponían una nota discordante en el tratamiento que se había hecho del tema en la publicación hasta ese momento. En «Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor» —«el texto más innovador, como alternativa, de cuantos aparecen en la Revista»¹¹⁸—, la autora de *Estación ida y vuelta* se propuso «aclarar el drama íntimo que se libra en el alma de la mujer al tener que superar los valores tradicionales», para resolver así «el problema de la

¹¹⁷ G. B.-U., «E. Salazar y Chapela. *Pero sin hijos*. Renacimiento», *art. cit.*. Giménez Caballero bromeó con una parte del mensaje transmitido por Salazar Chapela —la citada idea de que «en la creación de los hijos la conciencia no toma parte, por tanto son inferiores al puro producto de la creación artística ennoblecida por el ideal y por el trabajo»— cuando dio cuenta de la aparición de *Pero sin hijos*, un comentario con el que el director de *La Gaceta Literaria* parecía desear volver a los joviales años de la vanguardia. «Esteban Salazar y Chapela ha parido un *pero sin hijos* de un golpe, en parto feliz. Está esperando el bautizo», escribió al inicio de su nota, que concluía así: «Lo que más me gusta de *Pero sin hijos* es la jeta malagueña, salada y descarada, que sale toda a su padre. ¡Una copita y un bizcocho, vamos, ánimo, querido Salazar y Chapela!» (Ernesto Giménez Caballero, «Declaraciones sobre novelas y otros libros. Chapela, novelista paternal», *art. cit.*).

¹¹⁸ Magdalena Mora, «La mujer y las mujeres en la *Revista de Occidente*: 1923-1936», *art. cit.*, p. 208.

desavenencia actual de los sexos»¹¹⁹. Chacel realiza «un intento de refutación de las teorías de Simmel y Jung, como exponentes de la concepción de los contrarios, de la radical oposición entre lo masculino y lo femenino»; y «dialoga con Scheler, mediante la introducción del concepto de "persona", que uno y otra realizan y comparten, y cuya diferenciación radica en su irreducible individualidad»¹²⁰. Para la autora, «la reproducción y los instintos primarios [...], con su ostensible finalismo, han facilitado la falsa formalización práctica del amor, que es esencialmente impráctico e infinito»¹²¹.

El artículo de Kahn describe la vida cotidiana en el Berlín de la posguerra europea. Allí, afirma el escritor, «la igualdad de sexos es completa. Y es más: la mujer, al sobrepasar los siglos pasados de pasividad, vive más intensamente que el hombre, y es ella la que corteja al varón»¹²². En su opinión, «la liberación general de las fuerzas sexuales, tal como la practica

¹¹⁹ Rosa Chacel, «Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor», *art. cit.*, p. 146.

¹²⁰ Magdalena Mora, «La mujer y las mujeres en la *Revista de Occidente*: 1923-1936», *art. cit.*, p. 208. Al concluir su artículo, Chacel advirtió del carácter provisional de su reflexión, en la que sólo había planteado, «de modo esquemático y somero», los problemas «que atañen a la relación de los sexos» («Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor», *art. cit.*, p. 178). «No fue hasta su estancia en Nueva York entre 1959 y 1960 gracias a una beca Guggenheim, que Chacel se atrevió a rechazar claramente las ideas de Ortega y sus coetáneos sobre la mujer. Allí empezó su largo ensayo *Saturnal*, que calificó de "continuación de mi inconcluido –frustrado, inhibido, atragantado– ensayo de 1931"» (Shirley Mangini, *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, *ob. cit.*, p. 153, n. 122).

¹²¹ Rosa Chacel, «Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor», *art. cit.*, pp. 168-169.

¹²² Máximo José Kahn, «Berlín 1931», *Revista de Occidente*, Madrid, XCIII (marzo de 1931), p. 307. A Francisco Ayala, residente en la ciudad dos años antes, le sorprendió, como a todo joven español, el «comportamiento sexual» de los berlineses. «Esa libertad de que tanto se alardea en todas partes, sin excluir por cierto a España, como de una conquista última», escribió hace unos años, «era un hecho adquirido y bien establecido en el Berlín de aquellos años». «Todo lo que hoy entra en el campo de la nueva permisibilidad era permitido ya en aquella Alemania fascinante y patética donde vine a caer en 1929» (Francisco Ayala, *De mis pasos en la tierra*. Madrid, Suma de Letras (Punto de Lectura, 577-1), 2005, pp. 126-127).

todo Berlín, es el preparativo para el gran proceso químico cuyo fin consiste en separar el amor del apetito sexual»¹²³. La natalidad ha descendido considerablemente en los últimos años, entre otras razones porque «la mujer, en vez de madre, quiere ser solamente mujer»¹²⁴. La mujer, prosigue Kahn, «después de muchos siglos de maternidad ciega y sorda empieza a rejuvenecerse, a modelarse, a afinar su estructura física y psíquica a las necesidades de nuestra época»¹²⁵. «La hembra quiere ser muchacha, amante, soltera, anacoreta; en fin, todo, menos madre. Por un instante no quiere ser más (o menos) que ella misma, que un solo individuo cerrado en sí»¹²⁶.

Eso es precisamente lo que plantea Salazar Chapela en la «Carta del autor a uno de los personajes de su novela», en la que, tras haber dejado actuar a Agustina libremente durante toda la obra, el autor expresa al fin su «modo particular de sentir, ver, ser» (p. 286), contrario en todo al de su personaje. «La fecundidad de una vida (de una vida humana, no de una vida animal, el perro o el gato) no se mide por sus hijos de carne y hueso», le advierte el autor, sino «por sus obras» (p. 287), como ha quedado bien demostrado en el caso de Juana de Arco y de Santa Teresa de Jesús —«mujeres que no supieron nada de los dolores de parto, ni siquiera de los contactos con varón» (p. 288)—, o de Shakespeare o Velázquez —«hombres donde [*sic*] la fecundidad no fue nunca del sexo, sino del cerebro» (p. 288). Los hijos, aseguró el autor, son «seres ajenos. Elaborados sin ninguna de las consciencias de que dispone el hombre» (p. 289). En rigor, «sólo se es autor de lo que se ha hecho con las manos, con el corazón, con el cerebro» (p. 289). Por ello, «una cosa son los hijos; otra, las obras. Una cosa los hijos, en los cuales no intervenimos y por los cuales no puede hablarse de fecundidad; otra cosa, las

¹²³ Máximo José Kahn, «Berlín 1931», *art. cit.*, p. 310.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 308.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 309.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 308.

obras, a cuya ánima estamos unidos por el inalámbrico del esfuerzo» (p. 290). Esta convicción, prosigue el autor, lleva

a mirar a una mujer por ella misma, aislada, desligada de los hijos. A mirar a una mujer, no como una fuente, ni como una cantera, ni como un filón de posibles tesoros, sino desinteresadamente: como mujer. La vileza en que se mueve la humanidad, junto con los treinta millones de utilitarismos que pesan sobre ella, han creado un concepto de la mujer peyorativo para la mujer misma y dotado a la maternidad de caracteres sublimes. Esto es bárbaro. Han querido y quieren elevar a la mujer, no por ella, sino por sus consecuencias; no por lo que es, sino por lo que pueda ser (pp. 290-291)

Cuando alguien tiene la fortuna de enamorarse de una mujer —«porque el amor es una gran fortuna espiritual, a costa de un a veces insoportable infortunio» (p. 291)—, sólo desea a la mujer misma, no puede querer que algún día «pasee su vientre deforme por las aceras de la ciudad y se retuerza por último en un lecho adoptando posturas ignominiosas entre dolores ignominiosos». Ante esta minoritaria postura, «treinta millones de oficinas del globo gritan una vulgaridad: "¡Ah! Pero eso es prostituir a la mujer. Eso es tomarla sólo como instrumento de placer, sin pensar en los deberes nobles de la maternidad, etc., etc."» (pp. 292-293). Salazar Chapela cree que, considerada de este modo, la mujer se convierte en «sustantividad de placer». Don Juan, «uno de los hombres que más elogió a las mujeres, así de palabras como de obras» [...], no incluyó en sus técnicas la de prometer hijos». No debe engendrarse un hijo para «atar por siempre a esa figura tráfuga, huidiza, escurridiza» (p. 296) que, por inseguridad, vemos siempre en el ser amado. Tampoco hay que sucumbir a las exigencias de la especie. «Confieso a usted que la especie —tal como yo la he encontrado a mi llegada al mundo, ignoro en otra ocasión—», escribe el autor, «no es entidad que me preocupe gran cosa, ni creo preocupe tampoco, la verdad, a nadie. Sospecho mucho de los amores universales: amor a la especie, amor a la humanidad. Creo únicamente en los amores particulares o inmediatos, que son los únicos

exigentes de sacrificio» (pp. 296-297). Su «teoría», concluye Salazar Chapela, «se apoya en razones éticas y estéticas [...]. Parte de una cosa deliciosa, la cintura de la mujer, para elevarse paulatinamente a la higiene» (p. 299) —«la piedra angular de la moral» (p. 300)—. Durante el embarazo, «la mujer se afloja e inmoraliza, esto es seguro; vomita y escupe. La mujer no es ella misma entonces, sino una víctima de fuerzas superiores a ella. La mujer gana en morbo cuanto pierde en higiene» (p. 300). Pero esto no lo ve la población con claridad —¡[...] pesan sobre el mundo tantos millones de prejuicios burgueses, tantos millones de utilitarismos, desde el nacional (hijos "para la patria") hasta el más particular e ínfimo (hijos "para la vejez")! Por esos prejuicios, muy pocos hombres, muy pocas mujeres cogen pura su propia existencia entre sus manos para blandirla metálica, higiénica y saludable, en el aire» (p. 301). Su postura, confiesa finalmente, no la determinó el «camino intelectual ajeno a la vida», sino la «contemplación». A ella llegó «bebiendo incontrovertibles conceptos al visionar mujeres, como usted, imborrables; adorando la permanencia de esas mujeres y odiando a los años, a la enfermedad, a la muerte, a todo cuanto pasa con vileza exterminadora por el cuerpo espléndido de mujeres, como usted, imborrables» (p. 303). La carta se cierra con esta despedida a Agustina: «De usted auténtico padre, auténtico autor, y no como son falsos padres o autores de sus hijos, que no obras, tantos jefes de negociado. E. Salazar y Chapela» (p. 306).

El propósito que guió a Salazar Chapela al escribir su novela no contó con la total aprobación de la crítica del momento, que prefirió, en no pocas ocasiones, soslayar el tema. Rafael Laffón, uno de los comentaristas que aludió a él en su reseña, le restó importancia, pues, en su opinión, el contenido de *Pero sin hijos*, como «las construcciones psicológicas» y «la propia anécdota novelesca», era bastante menos interesante que la «sensibilidad» del autor, perceptible sobre todo en su estilo. No puede

extrañarnos, por tanto, que le pareciera graciosa «la inserción conseguida en pleno cuerpo de lo literario de una teoría –nada menos que de "una teoría"– para la vida eugenésica, autoconcepcionista, de moral, de economía, trascendente en suma»¹²⁷. Tampoco se detuvo demasiado en este asunto Rafael Marquina, en cuya reseña, escrita en forma de carta de un supuesto lector de la novela a Clara Brown, descubrimos su escepticismo. La idea de no tener descendencia era para él mera «literatura». «Eso el autor y usted», escribía a la mujer, «se lo cuentan a Agustina de Calvo. A mí, no». «¿No recuerda que, por lo menos, una vez, que nosotros sepamos, ha besado usted la frente de Salis *maternalmente*», le preguntaba para terminar¹²⁸. A Alberto Insúa no le agradó demasiado el mensaje. «Con el moralista –o más bien–, el esteta que surge a extramuros de la novela en "la carta del autor a uno de sus personajes", tendríamos no poco que disentir», advirtió¹²⁹. «En algunos de los conceptos de su carta, conformes. También creemos nosotros que el más puro amor humano, el que más nos aparta de los irracionales, no es el que sirve para perpetuar la especie. Pero no tanto... Ni con Schopenhauer ni con el autor de este libro», concluyó Insúa su reseña, en la que prefirió, como ha sido dicho, comentar el contenido testimonial de *Pero sin hijos*, presente sobre todo en sus capítulos finales, donde «el novelista, sin dejar de hacer novela, hace historia», pues incluye la

historia de las jornadas aurales de la República. Excelente historia, que une al dato directo, al testimonio irrecusable, la virtud de la fantasía, la facultad maravillosa de soñar. Exacta la pintura del Madrid que en unas horas y alegremente –casi jocosamente– ha derribado un trono que parecía incommovible. Inequivocos, fidelísimos los retratos de los hombres políticos que intervienen en el desenlace de la tragicomedia monárquica y en el prólogo del gran misterio

¹²⁷ Rafael Laffón, «Lectura. E. Salazar y Chapela, o llega un novelista», *art. cit.*

¹²⁸ Rafael Marquina, «*Pero sin hijos*. Fragmentos de una carta de un lector a Clara Brown», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 113 (1 de septiembre de 1931), p. 5.

¹²⁹ Alberto Insúa, «Perspectivas. Una novela de la Revolución», *art. cit.*

republicano. Soberbia, por su exactitud y su hondura psicológica, la imagen del rey despedido... Pero superior a todo esto, que es realidad registrada, acta levantada de esas horas españolas fecundas, la visión del futuro de España —de un venturoso futuro de España— que el novelista nos da en la forma de un sueño del más soñador, del más noble de sus héroes¹³⁰.

Todo parece indicar que la proclamación de la República sorprendió a Salazar Chapela cuando se encontraba ultimando su novela, por lo que decidió incorporar aquellos decisivos acontecimientos a una trama en la que ya estaba presente el compromiso político y la oposición al régimen monárquico. La incompreensión —y la indiferencia— con que fue acogido el tema de la liberación sexual de la mujer y la cuestión de la maternidad, y el interés que despertó en el público la inclusión de lo que sucedió antes y después del 14 de abril de 1931, desviaron de forma determinante la atención de los lectores —al menos la de los especializados—. El triunfo republicano eclipsó el mensaje inicial de la novela e impidió observar cómo Salazar Chapela había unido de manera indisoluble sus propósitos. Pero la intención final del autor resulta evidente: su visión de la mujer y del amor sólo la pueden compartir quienes, como el propio autor y como Salis, apuestan por la República, una forma de gobierno que, a juicio del novelista, debía ser política y socialmente generosa con todos los ciudadanos, sin distinción de sexo¹³¹. En este sentido, Salazar Chapela no debió de sentirse defraudado, pues durante el primer bienio republicano «se pone patas arriba el aparato

¹³⁰ *Idem*.

¹³¹ A diferencia de Díaz Fernández, y de otros escritores republicanos, Salazar Chapela se pronunció en su momento, como habremos de ver, a favor de la concesión del derecho de voto a la mujer. No padecía la curiosa «"esquizofrenia" existente» —en palabras de Shirley Mangini, que no repara en las razones políticas de esa aparente contradicción— «entre los hombres liberales y revolucionarios, pues si bien abogaban por la reforma para conseguir el equilibrio de clases, en la mayoría de los casos se declaraban en contra de la igualdad de los sexos, aún durante la República» (*Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, ob. cit., p. 218, n. 100).

legislativo en un intento por modificar las mentalidades»¹³²: las mujeres empiezan a desempeñar cargos políticos, «decisión libre de riesgos, pues sólo se podrá elegir [s] mujeres cualificadas y, por tanto, excepcionales»; «las trabajadoras se benefician del seguro por maternidad»; «se reconoce el matrimonio civil y se instaura el divorcio»¹³³. Para reparar otros errores e injusticias cometidos durante la Dictadura, la República crea un «departamento de Eugénica en su centro superior sanitario»¹³⁴, y auspicia la celebración, por primera vez en España, de unas Jornadas sobre Eugénica, en las que participaron, además de destacados especialistas en todas las disciplinas relacionadas con el tema, Hidegart Rodríguez, que habló sobre la anticoncepción, y la diputada Matilde de la Torre, cuya intervención versó sobre feminismo y pacifismo¹³⁵.

4.2.3. «Tablado de marionetas»

Tanto en el tema social como en el político, «el contraste [...] lo da el mismo personaje, Benjamín»¹³⁶, «un ambicioso de catadura stendhaliana, un pequeño Julián Sorel»¹³⁷ que actúa, más que como protagonista absoluto de la novela, como hilo conductor de la misma. Pero, en rigor, es «el ejemplo

¹³² Danièle Bussy Genevois, «Mujeres de España: de la República al franquismo», en Georges Duby y Michele Perrot (dir.), *Historia de las mujeres en Occidente. 5. El siglo XX*, ob. cit., p. 230.

¹³³ *Ibidem*, pp. 230-231.

¹³⁴ Dr. Juan Noguera, «Tartufismo y seudocultura. El tema eugénico», art. cit.

¹³⁵ Cfr. Enrique Noguera y Luis Huerta (eds.), *Genética, Eugenésia y pedagogía sexual: Libro de las Primeras Jornadas Eugénicas Españolas*; texto citado por Shirley Mangini, *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, ob. cit., p. 230, n. 135.

¹³⁶ Juan Manuel Rozas López, «Greguería y poema en prosa en tres novelas sociales de la generación del 27», art. cit., p. 266.

¹³⁷ Alberto Insúa, «Perspectivas. Una novela de la Revolución», art. cit.

de tres parejas representativas»¹³⁸ lo que permite a Salazar Chapela desarrollar una historia en la que intervienen «hombres y mujeres esencialmente actuales»¹³⁹ cuya subjetividad analiza el novelista con paciente detenimiento y con provechosa intención para crear «todo un tablado de marionetas jugando a la psicología humana»¹⁴⁰. Salazar Chapela se reveló así como un «gran creador de personajes»¹⁴¹, seres que, para sorpresa de muchos, no eran «cerebrales en exclusiva, sino con carne, con hueso, con sangre; humanos, en una palabra»¹⁴², «perfectamente humanos»¹⁴³. A la crítica les parecieron tan reales que dos reseñistas de la obra escribieron sus comentarios utilizando el estilo epistolar, del mismo modo que había hecho el autor al final de la novela. «El dirigirse a los personajes de Salazar y Chapela en carta es el mejor elogio que se puede hacer de él», afirmó Diógenes Dantín al concluir la que envió a Benjamín Palencia¹⁴⁴. Rafael Marquina hizo lo propio con Clara Brown, como ya ha sido dicho, en un texto en el que envió constantes guiños de complicidad al autor¹⁴⁵, con quien había compartido no pocas horas durante el tiempo en el que éste compuso la obra¹⁴⁶. De sus palabras se desprende, como intuyó

¹³⁸ Eugenio G. de Nora, *La novela española contemporánea. Tomo II (1927-1939)*, ob. cit., p. 421.

¹³⁹ «Publicaciones. *Pero sin hijos*. E. Salazar y Chapela», art. cit.

¹⁴⁰ Diógenes Dantín, «*Pero sin hijos*. Por Salazar y Chapela», *El Socialista*, Madrid (24 de noviembre de 1931), p. 4.

¹⁴¹ G. B-U, «E. Salazar y Chapela. *Pero sin hijos*», art. cit.

¹⁴² Antonio Gascón, «Escaparate semanal. *Pero sin hijos*, novela de E. Salazar y Chapela», art. cit.

¹⁴³ Alberto Insúa, «Perspectivas. Una novela de la Revolución», art. cit.

¹⁴⁴ Diógenes Dantín, «*Pero sin hijos*. Por Salazar y Chapela», art. cit.

¹⁴⁵ Rafael Marquina, «*Pero sin hijos*. Fragmentos de una carta de un lector a Clara Brown», art. cit.

¹⁴⁶ Rafael Marquina trabajaba, como Salazar Chapela, en la CIAP, a la que se refirió, años después cuando, a pesar de la distancia geográfica que los separaba, volvieron a coincidir, esta vez en las páginas del periódico habanero *Información*, donde ambos colaboraban: «Querido Salazar Chapela: Ya sabe usted con cuánta emoción después de tantos años de dispersiones, le vi asomado al ventanito, a mi vera, mirando al mundo, como yo, desde sus soledades de español, en un constante estar en lo que acaso no somos y con el callado orgullo de ser donde la vida quiere que estemos. Muchos, muy heterogéneos

Eugenio de Nora, que algunos de los caracteres no fueron creados *ex nihilo*, sino que Salazar Chapela se había valido de los rasgos de amigos y conocidos para caracterizarlos¹⁴⁷. En ese mismo sentido se pronunciaron Rafael Verdier¹⁴⁸ y Gil Ben-Umeja. Este último concluía su reseña con una significativa revelación:

Su novela está llena de tipos tan reales que se salen de las páginas y se ponen a correr por todas partes. El mundo de su novela es el mundo de fuera. Y uno de sus personajes se le escapa para afirmar aquí la seguridad de una rápida carrera de éxito en esa nueva ruta de novelista¹⁴⁹.

El escritor andaluz podría haber dado lugar a la creación de Felipe Rejano, compañero de hospedaje de Benjamín Medina, aunque el apellido del personaje alude directamente a Juan Rejano, a quien Salazar Chapela conoció «en el umbral de los años treinta». «Juntos», recordó años después el escritor cordobés, «hicimos la vida de los escritores jóvenes de la época, compartimos sueños y penurias y aun el mismo techo de las democráticas casas de huéspedes»¹⁵⁰. En este caso, y en el otras criaturas de la novela, diferentes imágenes captadas por su espejo de novelista pudieron confluir en la creación de un solo personaje, cuyos caracteres y vicisitudes vitales

recuerdos [...] se alzaron de repente en la distancia sintiéndole a mi lado» (Rafael Marquina, «Carta a mi vecino», *Información*, La Habana; artículo reproducido en Apéndice II).

¹⁴⁷ La novela posee «situaciones y tipos cuya identidad ignoro, pero que sin duda corresponden en gran parte a la realidad» (Eugenio G. de Nora, *La novela española contemporánea. Tomo II (1927-1939)*, ob. cit., p. 421).

¹⁴⁸ *Pero sin hijos* muestra «un fondo repleto de azules malagueños, cuyas transparencias permiten vislumbrar muñecos conocidos de esta otra gran novela vital» (E. Verdier, «Una novela de E. Salazar y Chapela, *Pero sin hijos*», art. cit.).

¹⁴⁹ G. B-U, «E. Salazar y Chapela, *Pero sin hijos*», art. cit.

¹⁵⁰ Juan Rejano, «Cuadernillo de Señales. Salazar Chapela», *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento dominical de *El Nacional*, México DF (14 de marzo de 1965), 937, p. 3; artículo reproducido en Juan Rejano, *Artículos y ensayos*, ob. cit., pp. 232-233.

corresponden en realidad a varios seres de carne y hueso. Aunque lo negó explícitamente –lo que no deja de ser revelador¹⁵¹–, Salazar Chapela también procedió a la inversa; es decir, utilizando algunos rasgos de su propia personalidad, convenientemente descompuestos, para dar vida a sus criaturas de ficción¹⁵², fiel a su convicción de que «la novela da cabida siempre, 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 vivida, íntima, del novelista»¹⁵³.

4.2.3.1. Fotografía de una generación

Los dos personajes masculinos sobre los que recae el peso de la acción han nacido, como Salazar Chapela, con el siglo¹⁵⁴. Son hombres de treinta años¹⁵⁵, jóvenes de una misma generación –la suya propia– cuyos caracteres

¹⁵¹ En la carta que el autor incluye al final de *Pero sin hijos*, Salazar Chapela afirma: «Mis personajes [...] –dicho sea de paso– nada tienen que ver conmigo. Nada, ni en lo físico, ni en lo moral ni siquiera en lo biográfico» (pp. 286-287).

¹⁵² Así procedió también en *Perico en Londres* (1947), donde, como hemos afirmado en otro lugar, creó tres personajes a partir de su propia personalidad: Perico Mejía, Casto Palencia y Carlos Pérez (cfr. Francisca Montiel Rayo, «Una visión del exilio republicano en Gran Bretaña: *Perico en Londres*, de Esteban Salazar Chapela», en *Exils et migrations ibériques. 60 ans d'exil républicain: des écrivains espagnols entre mémoire et oubli*, Paris, Publications Université Paris 7-Denis Diderot-CERMI-AEMIC, 6 (1999), pp. 214-215).

¹⁵³ E. S. y Ch., «Dostoiewski: *Humillados y ofendidos*», *El Sol*, Madrid (5 de abril de 1933), p. 2.

¹⁵⁴ Así tituló sus memorias, precisamente, Guillén Salaya, compañero de Salazar Chapela en la redacción de *La Gaceta Literaria* y de otras publicaciones de la época, como *Atlántico* (*Los que nacimos con el siglo*. Madrid, Colenda, 1953).

¹⁵⁵ También lo es el protagonista de la novela de Manuel D. Benavides (*Un hombre de treinta años*. Barcelona, Pascual Yuste Imp., 1933). Recordemos, como lo ha hecho José Manuel López de Abiada, que en esta narración se afirma que «"uno de los hombres más funestos en la formación de las juventudes españolas, uno de los hombres de visión más limitada y de imaginación más perezosa, uno de los grandes tontos, de los tontos que casi todos hemos admirado, es don José Ortega y Gasset"» (*José Díaz Fernández: narrador, crítico, periodista y político*. Casagrande, Bellinzona, 1980, p. 194, n. 8). Curiosamente, es Ortega y Gasset quien estructura la vida del hombre en cinco edades de quince años cada una. El paso de la juventud a la madurez se produce, por tanto, a los treinta años, edad de suma importancia para el filósofo. «Es inevitable: hacia los treinta años, en medio de los fuegos juveniles que perduran, aparece la primera línea de nieve y congelación sobre las

y comportamientos aparecen diseccionados a conciencia en la novela. Junto al ya citado Benjamín Medina, «colocado en segundo término, pero muy próximo al protagonista y como su contrafigura o antítesis, se desenvuelve»¹⁵⁶ Luis Salis, un joven de Cala al que aquél encuentra casualmente cuatro días después de llegar a Madrid. Ambos han dado por finalizada una etapa de su existencia y ambos se ven abocados, por circunstancias diferentes, a reconducir su vida, unas trayectorias vitales que discurren en paralelo durante toda la obra y que llegan a alcanzar importantes momentos de intersección, para acabar separándose definitivamente al concluir la narración, como no podía ser de otro modo tratándose de seres tan distintos. Con este planteamiento argumental Salazar Chapela se aproxima al *bildungsroman*, búsqueda y aprendizaje que para algunos críticos son, como ha recordado Baquero Goyanes, «la novela misma»¹⁵⁷.

Ambos caracteres se habían ido labrando durante su infancia. Benjamín Medina, de naturaleza «siempre más dispuesta a disolverse en cólera que a sumergirse en abatimiento» (p. 17), sorprendió a los suyos por su dureza. Cuando tenía siete años, su padre «le pegaba una y otra vez», y «el niño no lloraba» (p. 32); cazaba gorriones «y les torcía el cuello sin piedad. Acaso, voluptuosamente» (p. 199). Iba al campo a llevarle la comida a su progenitor,

cimas de nuestra alma. Llegan a nuestra experiencia las primeras noticias directas del frío moral [...]. No es aún tristeza, ni es amargura, ni es melancolía lo que suscitan los treinta años: es más bien un imperativo de verdad y una como repugnancia hacia lo fantasmagórico. Por esto, es la edad en que dejamos de ser lo que nos han enseñado, lo que hemos recibido en la familia, en la escuela, en el lugar común de nuestra sociedad. Nuestra voluntad gira en redondo [...]. Empezamos a querer ser nosotros mismos, a veces con plena conciencia de nuestros radicales defectos. Queremos ser, ante todo, la verdad de lo que somos, y muy especialmente nos resolvemos a poner bien en claro qué es lo que sentimos del mundo» (*El Espectador. Tomo I. Madrid, La Lectura, 1921, 2ª ed., pp. 146-148*).

¹⁵⁶ Alberto Insúa, «Perspectivas. Una novela de la Revolución», *art. cit.*

¹⁵⁷ Mariano Baquero Goyanes, «La novela como "búsqueda". Estructura del *bildungsroman*», *Estructuras de la novela actual*. Madrid, Editorial Castalia (Literatura y sociedad, 46), 1995, p. 35.

«una bestia» (p. 146), del que había heredado buena parte de su temperamento, según reconocía él mismo: «Yo he salido a mi padre: soy un gañán. Pero mi padre no pudo elevarse en sus pies, ni ponerse siquiera de puntillas, para otear el horizonte. Vivió pegado al suelo, o profundizando en un solo punto del suelo, o sacando agua de una noria del suelo» (p. 146). Benjamín logró zafarse de su destino, y consiguió emplearse como «mancebo de botica» (p. 12) en Cala, adonde lo habían enviado a los doce años.

En esa localidad, los padres de Salis «habían simulado una quiebra [...], con cuyos provechos lograron salvar la distancia de Cala a Valparaíso e instalar en éste un tipo de negocio lo más semejante [...] a una joyería», aunque se trataba, en realidad, de «una tienda de compra y venta, con amplios márgenes para los préstamos y empeños» (p. 141). El niño tenía entonces cinco años. Un lustro después lo enviaron a Cala, con unos tíos, para estudiar. A los dieciocho regresó a Valparaíso, y dos años más tarde volvió a España. Se instaló en Madrid, desde donde comunicó a don Fermín y a doña Rosalía que no pensaba continuar con el negocio familiar. Iba a cursar Derecho, pero «dejó truncada la licenciatura» (p. 141). Vivía del dinero que le enviaban mensualmente desde Chile, aunque aseguraba que se dedicaba a realizar traducciones del inglés y del francés y a dar clases de estos idiomas. «Nada de ello parecía verosímil», aunque «gustaba, eso sí, de las colonias extranjeras, particularmente inglesas y alemanas, por cuyo motivo se le veía a veces con mujeres y hombres rubios, alemanes o ingleses, en los toros o en el Museo del Prado. Con alguna de aquellas damas albinas o de azucena solía hacer turistas excursiones a Toledo, Ávila, Alcalá, Salamanca» (pp. 36-37). Así conoció a Clara este «ser simpático y enigmático» (p. 35) que habitaba «un piso independiente, alquilado con muebles y adminículos de cocina, en el barrio de Salamanca, muy alto, allí donde se cruzan en un remolino verde, jugoso, de arboleda, las calles Lista y Príncipe de Vergara» (p. 83). Salis

vivía solo, asistido por «una fámula mal encarada, pero limpia, extraída, sin duda, de algún suburbio madrileño» (p. 84). Su biblioteca estaba «constituida en su mayoría por novelas de viajes aventureros, libros de la naturaleza, algunos lujosos; libros de astronomía; guías de turismo. Esto es: obras propias para un hombre ocioso» (p. 84). Todas las mañanas leía la prensa, en la que observaba cómo «la política española quedaba constreñida a unas declaraciones breves, pero optimistas, del Gobierno; lo literario, cobraba más brío: eran hinchazones a la manera francesa. Sólo la información del extranjero poseía allí emplazamiento propio y cuerpo normal» (p. 85).

Cuatro días después de llegar a Madrid, donde se instaló en una pensión de la Gran Vía situada en «un edificio acribillado de vanos, feo, pero imponente por sus dimensiones» (p. 19), Benjamín Medina recurrió al periódico para encontrar trabajo. Lo consiguió en el Laboratorio Planas, donde aseguró que era químico y que poseía una dilatada experiencia laboral, pues, tal y como le había comentado a un compañero de hospedaje, inicialmente estaba dispuesto a colocarse en cualquier sitio, «sin miramientos» (p. 25). «"Soy un tigre"» (p. 35) se dijo a sí mismo al salir de la empresa, alimentando así el alto concepto de sí mismo que tenía. Era, en rigor, «una idea [...] errónea, superior a las realidades esenciales de su personalidad» (p. 30), en la que destacaba su adoración por [...] la voluntad y la memoria, las cuales eran muy propias, abrahonadas, para rasgar muros, vencer adarves, romper, construir» (p. 35). Profundamente cerebral, poseía una «visión planimétrica y cuantitativa del Universo» (p. 120). Para él

—como para toda alma que bordea el piélago espléndido, por lo extenso, de las brutalidades— el mundo no era un algo a entender, sino un campo extenso a ocupar. Tenía, pues, de las cosas, así como de las personas y las obras, una idea territorial y plana, con la cual había logrado simplificar los problemas y producirse también de un modo simple, pero seguro. Por ello había sentido siempre desapoderado entusiasmo por el militar, el banquero y el dictador. Eran sus ejemplos. Muy especialmente, de los tres, el militar. En éste se veían

clarísimos [*sic*] sus ambiciones territoriales, sus luchas por la ocupación, sus júbilos en la conquista (p. 31).

Sentía «asco a lo débil» (p. 33), aborrecía «las cosas sin perfil determinado, nubes o sentimientos» (p. 33). Tenía «asco a la enfermedad», no sólo del cuerpo, sino «también [a] aquéllas que corresponden al espíritu y sumen a éste en abatimiento impotente» (p. 33). En realidad,

aspiraba a un mundo cristalográfico, donde las caras y las aristas de cada ser pudieran ser vertidas a notaciones numéricas. No se lo decía, porque no llegaba a tanto su inteligencia: su mundo correspondía, por completo, a la Geometría. En ella recobraba el espíritu de Benjamín la razón de ser y desear (p. 33).

Sólo había una cosa que «desnivelaba un poco, pero pasajeraamente, esta su visión especial, cuantitativa y planimétrica del mundo» (p. 31): la mujer, siempre «susceptible de conquista, bien por vía amorosa, como él había conquistado a Agustina, bien por vía comercial, como había conquistado a innúmeras mujeres» (pp. 31-32). Poseía «un flanco débil, y vulnerable por tanto, abierto a determinados estímulos. Era una irritabilidad en la piel del alma, inevitable, ante ciertas formas de lo femenino transeúnte. También es cierto que semejantes irritaciones no lo eran tanto del espíritu como de la carne, en la cual morían sus presuntos enamoramientos» (pp. 32-33). No era un romántico, aunque a los dieciocho años «había descendido a ciertos sentimientos sin formas, patéticos, oscuros» (p. 34). Salió de ellos «mirando por unas alambradas a una pista de *tennis*». Así

pudo limpiar de su espíritu superposiciones mugrientas. Mirando aquella superficie plana, al aire libre, jovial, de la pista, su sistema sentimental se simplificó hasta lo deportivo. Allí el hombre y la mujer quedaban reducidos al volumen y el peso sin otro contenido que la violencia del músculo. Esto era perfecto. Era soltar lastre y quedarse sólo con lo bello y lo útil, enemigos de todo mundo sucio por sombrío.

Después de esta conversión, sus actos cobraron un tipo nuevo de jovialidad (p. 34).

Cuando conoció a Agustina experimentó durante cinco meses «ese estado difuso y sin palabras, en vilo por las emociones oculares» que da paso al amor, pero «recobró pronto su temple habitual: salió ileso, coherente, de aquella primera, acaso última, etapa emotiva, durante la cual el cerebro se le licuaba sin posibilidad de atención ni dominio» (p. 68). Fue entonces cuando «tomó la resolución amorosa de llegar al fin: quemar cuerpo y ánimo de Agustina, en una tarde; desgajar cuerpo y ánimo de Agustina, a punta de sexo» (p. 69). Profundamente enamorada, la muchacha accedió a verse a solas con él siempre que sus padres se marchaban al campo y ella quedaba al cuidado su tía Gertrudis, una hermana de don Pedro «viuda, opulenta, ardiente», que «necesitaba libertad para sí propia», lo que «la empujaba a ser liberal para con los demás» (p. 79). Benjamín Medina, «ileso y coherente —o acaso cerebral; por consiguiente, cínico—» (p. 69), solía preguntarle a la muchacha qué haría si él tuviera que marcharse por razones de trabajo. Entonces Agustina «se abismaba de súbito en un mundo tenebroso, el corazón desolado por la soledad de las sombras» (p. 70). Estas «experiencias psicológicas» concluían cuando ella se convencía a sí misma de que se trataba únicamente de «¡figuraciones!» (p. 70). Pero el día que descubrió que estaba embarazada, Medina le «propuso con olímpica naturalidad» (p. 80) que ocultara lo que sucedía mientras él encontraba trabajo lejos de Cala.

La amistad de Clara y Salis había nacido en una de las excursiones que éste realizaba habitualmente con mujeres extranjeras, con las que podía «visitar un monumento o contemplar un paisaje» (p. 37) sin necesidad de «invitar a sus hermanas y a su mamá» (p. 37), como sucedía en el caso de las españolas. Una mañana, en Aranjuez, el joven le propuso que vivieran juntos, y aceptó las condiciones que ella le impuso: lo harían «como hermanos» (p. 105), «sin el más leve ayuntamiento o contacto carnal» (pp.

104-105). Se instalaron en un piso del Paseo del Prado, pero, poco tiempo después, Salis tomó la decisión de marcharse. Necesitaba libertad: «Aquí disfruto de todos los inconvenientes de vivir con una mujer, sin la ventaja que proporciona vivir con una mujer, cual es: tener mujer. Esto es un egoísmo, lo comprendo» (p. 110), le confesó a Clara. Desde entonces se veían con frecuencia, como amigos, «al menos, aparentemente» (p. 111), porque estaba profundamente enamorado de ella. Pero no deseaba que le correspondiera «por piedad» (p. 116); quería conseguir que sintiera del mismo modo que él.

Benjamín Medina no podía entender esta relación: «Este hombre es tonto», se decía. «No hay más que ver sus preocupaciones: [...] esa mujer... Esa mujer, fea, vieja, sin compensaciones grandes económicas...» (p. 214). A Salis, Benjamín le parecía un «paleta» (p. 161) por no entender que un hombre y una mujer podían ser amigos y vivir juntos, bajo el mismo techo¹⁵⁸. Menos comprensible aún resultaba para él Felipe Rejano, su compañero de cuarto. Enamorado de Micaela Solalinde, con la que estuvo a punto de casarse, protagonizó varios intentos de suicidio sin que Medina hiciera nada por impedirlo, hasta que finalmente consiguió su propósito. «"Ciertamente, existe el amor"», pensó tras comprobar, disgustado, que su nombre aparecía en la prensa «subordinado a un acontecimiento de este orden, para Benjamín, como para todo ser de escasa imaginación artística, muestra de cobardía palmaria» (p. 157). El amor, prosiguió su reflexión, «debe ser una enfermedad: una locura. Yo no lo sentí con nadie, ni me parece que pueda sentirlo alguna vez. Pero existe. Es curioso» (p. 157).

Para él lo verdaderamente importante era encontrar una mujer con la que celebrar una boda «por interés»; no «por pura codicia amorosa, que suele ser

¹⁵⁸ También Díaz Fernández trata de esta cuestión en *La Venus mecánica*. «En Edith, Víctor llega a saber lo que es la amistad con una mujer, sin compromiso de tipo sexual»

funesta», sino «por un interés razonado, conveniente e inteligente» (p. 190). Ésa era su concepción del matrimonio, sobre el que conversó con Salis el día de su reencuentro en Madrid. Su interlocutor, irónico como siempre, se dispuso a demostrarle con «un ciclón de argumentaciones» (p. 38) por qué pensaba que el matrimonio era «una institución imperfecta» (p. 38). Benjamín lo dejó hablar; «no le gustaba discutir. Entre otras razones, porque su naturaleza opaca, mate, compacta, como sin poros, no le permitía márgenes escépticas para lograr habilidad» (p. 38). Permitió que su interlocutor intentara convencerlo de que era «una carga, una violencia, un esfuerzo» (p. 39), pues obligaba a los cónyuges a estar juntos toda la vida. Ese esfuerzo dota a la institución «de ética y estética», por lo que Salis —«iluminado el rostro por una sonrisa limpia, abierta y como saturada de humor», con la que «daba una suerte de mentís a sus propias afirmaciones» (p. 41)— aseguraba, para sorpresa de Medina, que el divorcio no debería existir.

Desde aquel primer encuentro, ambos jóvenes no perdieron el contacto. Salis se preocupó de que conociera gente; le convenía. Lo llevó a casa de Diego Solórzano. Durante la conversación, mientras el anfitrión «bogaba [...] sin dificultad, la Historia por remos, hacia el futuro, Benjamín cubicaba el despacho e inventariaba sus fanales» (p. 47). En su hija, Gloria, vio enseguida «una tenue posibilidad de inserción o ingreso en un orden social rico, culto e inteligente» (p. 128). Fue Salis el que le consiguió un empleo cuando le despidieron de la fábrica, donde había «terminado mal» (p. 98). Pepe Escovar, director de la revista política *Vivo Universo* —trasunto de *Nueva España*—, accedió a contratarlo como administrador después de que el amigo de Clara hiciera una aportación de trescientas pesetas para intentar

(Laurent Boetsch, *José Díaz Fernández y la otra Generación del 27*. Madrid, Editorial Pliegos (Pliegos de Ensayo), 1985, p. 111).

salvar una publicación en la que se estaba realizando «una tergiversación de sus fines» (p. 91), pues «allí lo importante era lo literario. No la literatura: la vida literaria. A la cual disparaba Escovar asistido de su fuerza filosófica y su imaginación poética, reforzadas ambas a su vez con un sentido crítico perfecto y una cultura enciclopédica ensayista, asimismo perfecta...» (p. 93). A pesar de ello, la redacción fue asaltada por la banda monárquica de los «Caballeros Porreros», con la que «flirteaba» el Gobierno, que se «reía en sus entresijos de los desmanes y violencias» (p. 124)¹⁵⁹. Días después, se presentaron en la sede de la revista tres muchachos comunistas para ofrecerle al director pistolas con las que tomar represalias. Escovar no las quiso. «Nosotros hemos hecho bastante. Nuestro número último es un ataque a fondo», les dijo. Benjamín Medina, que había logrado hacer frente a los monárquicos «descargando un silletazo fenoménico en el enemigo más próximo» (p. 122), no se sentía a gusto en su nuevo empleo, y no deseaba que lo relacionaran con la publicación, por lo que no quiso fotografiarse mostrando los destrozos que los bárbaros habían causado en el local. «Dado el cerebro de Benjamín, sólido como el cemento y la piedra, no entendía de la política sus alrededores. La política era para Benjamín los políticos que mandaban, o los políticos que deseaban mandar y estaban, por consiguiente, en la cárcel. Pero no era política para Benjamín esta zona intermedia, olorosa a literatura equidistante del mando y la prisión» (p. 120). Por ello, no salía nunca de su «garita, celda o locutorio [...]». Sentía una grave antipatía por todos los señores que integraban el cuerpo directivo [...]. Probablemente, se sentía distinto; acaso, en ocasiones, inferior» (p. 119). En consecuencia, «sus relaciones con Escovar y los demás espadas se reducían a exposiciones

¹⁵⁹ Salazar Chapela recrea aquí el asalto que sufrió la redacción de *Nueva España* a manos de la partida de la porra del doctor Albiñana (cfr. Javier Varela, *La novela de España. Los intelectuales y el problema español*. Madrid, Editorial Taurus (Pensamiento), 1999, p. 335).

numéricas, amenizadas a veces con restas, sumas, multiplicaciones y divisiones» (p. 120).

Al director de la revista no pudo sorprenderle su comportamiento. Lo había conocido el día en el que tuvo lugar una huelga general revolucionaria en España. Salis y Escovar habían salido para ver todo un espectáculo, «Madrid, sin coches, sin tranvías; los cafés cerrados...» (p. 91), y se acercaron a visitar a Medina. «No me interesa la política», les dijo. «Arda España, si hemos de salvarnos las personas de entendimiento y voluntad» (p. 98), concluyó. En casa de Solórzano también había querido dejarlo claro: «No me interesó nunca la política», respondió cuando don Diego le pidió su opinión sobre una posible convocatoria de elecciones, «pero creo nuestro país un país propio de dictaduras» (p. 56). En esa misma conversación, Salis se mostró convencido de cuál iba a ser el futuro político de España:

Conforme descarrile la monarquía y nos veamos en la república, todas las fuerzas vivas, todos los pasajeros de España atenderán, sobre todo, a no descarrilar de la república. ¿Qué es ese manifiesto de los intelectuales, "al servicio de la República"? Miedo al después... de la república. Pánico patriótico. Deseo de contar con el pueblo, para después (p. 56).

Era republicano, según le confesó a Escovar, y creía que el nuevo régimen debía llegar a España «por una verdadera evolución, por una fuerza como fatal inevitable» (p. 90). El cambio no podría alcanzarse con una revolución social. Las huelgas y los enfrentamientos provocarían la represión gubernamental y «el pueblo aplaudirá esa represión», porque «vivimos en un país eminentemente sentimental». Además, añadió Salis, «vivimos en un país católico. Conforme hieran a dos municipales y arda una iglesia, el pueblo se pondrá de parte, *ipso facto*, del Gobierno» (p. 88).

A Medina sólo le preocupaba su propio futuro. «"La cuestión está en ocupar más terreno"», pensaba mientras caminaba desde la redacción de *Vivo Universo* hasta la pensión. «"O lo que es lo mismo: en abarcar con nuestras

fuerzas más cosas, más personas. El propietario de una inmensa fábrica norteamericana posee tanta extensión personal como extensión tengan sus posesiones, tanto espíritu, como almas vivan a su cuidado"» (p. 120), se decía. Era evidente que la revista «no le conducía a su mundo ni le abría perspectivas a mayores posibilidades» (p. 125). Debía «abarcar más cosas y emproar su existencia por un camino provechoso, ascendente y firme» (p. 130), pero ¿hacia dónde?:

La ciencia, desde luego, no le convenía. La ciencia suponía años sin resultados inmediatos. La aviación, tampoco: El Atlántico había sido cruzado veinte veces y la vuelta al mundo, tan efectista, significaba poco. La colonización, los viajes a través de parajes vírgenes: formas o episodios más cinemáticos que provechosos para construir una vida. «Lo serio de mi naturaleza es que me impone tomar un camino con anterioridad. Un artista no tiene que mirar a ninguna parte. Un pintor, un músico, un poeta, se encuentra de improviso, sin propósitos, en marcha. Cuando cobran conciencia de lo que hacen, ya llevan en ello media vida. De vida inconsciente, naturalmente. Por tanto, sucia [...]. Afortunadamente, no soy artista. Soy terrestre. Pero ello me obliga a elegir campo de batalla y preparar mis huestes o probabilidades con anterioridad. Este es mi problema» (p. 130).

La solución la encontró «una noche en la oscuridad de su habitación. "Salis puede hacerlo. Salis puede ponerme en marcha"» (pp. 130-131). Una semana después, tenía elaborado un proyecto para el que le había servido de mucho su experiencia en el laboratorio madrileño en el que trabajó durante dos meses, de donde salió «con unas cuantas fórmulas y una visión clara de lo que había que hacer con un producto, fuese el que fuese, para introducirlo y constituirlo en necesario» (p. 132). Fabricaría pintura para ser utilizada en casa por las mujeres, «que se aburren y necesitan hacer de su estancia hogareña una faena constante de embellecimiento» (p. 133). Informado del coste de la inversión, en la que tendría una parte muy importante la propaganda —«es el éxito del negocio» (p. 134), aseguró Medina—, Salis se tomó una semana para pensárselo. Aquella tarde, Benjamín estuvo más aislado que nunca en la redacción de *Vivo Universo*, «la ambición le

exasperaba y embravecía, hasta el punto de arrojar desprecio por todos los poros de sus actividades y palabras» (pp. 136-137). «"Qué bruto es este hombre", penso para sí» (p. 137) Escovar después de recibir una respuesta seca de su administrador.

Salis aceptó la propuesta, aunque no veía necesario hacer un contrato entre amigos, tal y como le planteó Medina. Durante el verano, mientras todos disfrutaban de sus vacaciones, buscó un local y se instaló en una de sus habitaciones para estar «al pie del cañón» (p. 161). Lo primero era la empresa. «Mi gusto coincide siempre con mi deber. Es fatal» (p. 159), le dijo a Gloria antes de marcharse de Madrid con los suyos. Cuando instalaron el rótulo «experimentó un orden de alegría matemático» (pp. 161-162): «Anidem: Fábrica de pintura» (p. 161), era «el anagrama» de su apellido, que había transformado por considerarlo «vulgar» (pp. 135-136). Después, contactó con los obreros de su antiguo empleo, con los que pensaba trabajar cuando la empresa estuviera lista, y con los dibujantes e impresores de *Vivo Universo*, a los que les pidió que le hicieran «un membrete que no se haga viejo. Algo clásico» (p. 164). Concluido el trabajo, envió circulares de propaganda a los drogueros de toda España. En septiembre, la fábrica ya estaba en marcha. Para asegurar su éxito, Medina contrató a Domingo Guerbós, jefe de publicidad de prensa de una editorial importante, al que había conocido en la revista. Se trataba de que consiguiera tantas ventas de pintura como había logrado hasta la fecha con la literatura para mujeres, obras que consideraba escritas «por estúpidos» que pensaban que «la mujer es imbécil». «Como esto no es verdad», aseguró Guerbós, «una de las propagandas más difíciles es ésta de colocar a una mujer normal un libro idiota, escrito pensando que sus probables lectores, femeninos o masculinos, sean asimismo idiotas» (pp. 173-174). A petición de Salis, que temía perder el dinero que su padre había ido enviando durante años a España para cuando

la familia regresara definitivamente aquí, entró en el negocio Solórzano, quien le prometió «arrancar al Ministro de la Gobernación cartas para los gobernadores de provincias» (p. 175) a fin de que sirvieran de presentación a los viajeros de la fábrica. Aquella misma tarde, Medina fijó la fecha de su boda con Gloria, a la que no le dio ninguna oportunidad de contrariarlo. Era, afirmó Clara después del enlace, «más frío que un "iceberg". Más calculador que una máquina de sumar. Capaz de un atropello si le conviene. Bueno, si no le perjudican. Malo hasta la crueldad, si le entorpecen» (pp. 207-208). Con estas palabras trataba de sacar de su error a Salis, que pensaba que Medina era «un pasional» (p. 207) que se había enamorado de Gloria el día que la conoció. «No creo que quiera a nadie, como no sea a su negocio, a su camino trazado...» (p. 208), aseguró Clara.

En efecto, Medina vivía por y para la empresa. «Él mismo se daba cuenta de esta su absorción por la fábrica y meditó más de una vez del siguiente modo: "Claro: no estoy consolidado. Estoy en cochura. Cuando logre verdadero músculo, o sea posición, podré asomarme a las cosas, volcarme en ellas, gozar de su sensualidad"» (p. 227). Pero no olvidaba pasear a diario, como un «marido ejemplar» (p. 224), con su mujer, que le admiraba profundamente, por lo que a menudo lo miraba «satisfecha de verle lleno de sí mismo, fuerte y como invulnerable» (p. 228). «Un año escaso de matrimonio había operado en sus facciones un modelado curvilíneo, redondo, burgués. Estaba nutrido, rozagante» (p. 209). Su indumentaria había cambiado «al cabo de dos viajes por Inglaterra y Centroeuropa» (p. 209). Todo contribuía «a precisar más aún su carácter voluntarioso e imperial» (p. 210). Se compró un coche, «un ocho asientos mastodóntico, imponente» (p. 225), en nada comparable al «dos asientos amarillo canario» (p. 42) de Salis que tanto le había llamado la atención a su llegada a Madrid.

El ejemplo de Solórzano le llevó a interesarse por los asuntos públicos; eran una vía rápida para mejorar los suyos propios: «"La política hay que tocarla

con dinero. Hoy privan en la política los hombres de negocio. Así debe ser"» (p. 198), pensaba. Salis, por su parte, había logrado entusiasmarse con la empresa, a la que acudía varias horas todas las mañanas. Pensaba en su padre, al que las ochenta mil pesetas que había invertido le habrían dolido tanto «como la pérdida de un brazo» (p. 205) si el negocio no hubiera prosperado. «Por ello miraba con extraña alegría el progreso de la pintura y admiraba cada vez más la tenacidad y la inventiva ejemplares de Benjamín» (p. 205), que «vivía enteramente para la fábrica, en alma y cuerpo, con una violencia pasional insobornable» (p. 205). También él tenía un objetivo por el que luchar. Era, «como había dicho un viejo republicano, "peón de la revolución, partícula-cimiento del nuevo estado, célula actual del futuro régimen"» (p. 215). Sabía que no tenía «condiciones, temperamento político» (p. 211), pero también veía claro que «no se puede vivir en un país donde hay tres cosas abandonadas en el suelo: el sentido de lo justo, o sea la justicia; el sentido de la inteligencia, o sea la instrucción; el sentido nacional, o sea el amor y cultivo de los propios valores» (p. 211). Aunque siempre había sido «un escéptico, en política como en todo» p. 211), le confesó a Medina, «la indignación también hace esperanza, credulidad, fe» (p. 211). No le movía ningún interés personal; «no me interesa ser, sino hacer» (p. 210) le dijo a su socio, un desclasado al que le parecía que Salis no tenía aspecto de revolucionario: «Con ese traje que tienes puesto... Siempre tan señorito, tan, no te ofendas, tan "snob"... Y ahora resulta que estás más cerca de Moscú que de Londres» (p. 214). No podía comprenderlo, por mucho que se lo explicara («Tú no concibes que yo opte por un camino que me perjudica personalmente. Ni aceptas que yo renuncie a ser diputado y esté dispuesto, en cambio, a ingresar en la cárcel», p. 210). Creía que se había «vuelto imbécil», pero seguía «siendo bueno en el fondo» (p. 225), lo que no impidió que se apresurara a deshacerse de él cuando supo que lo buscaba la policía.

Tras el registro de la fábrica, «Medina se entregó de un modo total, firme y sin reservas, en brazos de la cólera. Por de pronto, cogió la media luna maciza, de metal blanco, del papel secante, y la arrojó violento contra los cristales que separaban su despacho de un corredor» (p. 223). Ayudado por Solórzano, que le mostró, indignado, un artículo sin firma en el que se denunciaba que «"los beneficios de una industria cuyo consejo lo constituyen elementos monárquicos» fueran «empleados en propaganda contra la monarquía misma"» (p. 229), Benjamín logró «una dorada ilusión, pero un imposible» (p. 213) en otras circunstancias: comprar a Salis su parte del negocio. El joven no se preocupó de la liquidación; sólo deseaba cobrar lo acordado de una sola vez. «Sin dinero, no hay revolución» (p. 234), solía repetir. Estaba plenamente convencido de lo que hacía:

Ninguna primavera como ésta. Ninguna época de mi vida, tampoco, como ésta. Todo lo que se mueve en frente de nosotros es viejo. Cuando no inferior. No podemos arredrarnos ante los «caballeros porreros». Ni ante el leve grupito fascista, constituido por dos, tres, cinco fracasos precoces literarios. Ni siquiera ante los hombres de negocio, que ya saltan a la república con una agilidad mercantil maravillosa. Ciertamente, España vale más. España vale más que sus pudrideros, naturalmente (p. 232)

Por aquel entonces vivía de nuevo con Clara, con la que se había instalado en una casa con jardín que ella se encargó de decorar. Salis estaba demasiado ocupado para cuestionarse la convivencia con la mujer, lo que permitió que ella se sintiera más confiada que en anteriores ocasiones. La tenían intrigada sus salidas nocturnas y empezaba a sentir por él «ternura y devoción. Veía a Salis como a un niño empecinado por ilusión, acaso por equivocación, en un juego peligrosísimo. Y esto la encantaba y le hacía sufrir, la enamoraba y la oprimía» (pp. 214-215). Aunque era «fundamentalmente feo» (p. 36), le atraían «aquellas facciones grandes, firmes, lumínicas» (p. 218). Siempre lo había querido –le confesó un día a su regreso a casa, después de haber permanecido cuarenta y ocho horas en paradero desconocido–, «pero ahora

te quiero por entero» (p. 219), aseguró. Era la primera vez que se sentía «plenamente, sin reservas, mujer» (p. 219). A partir de entonces le animó para que siguiera participando en las actividades revolucionarias en las que tomaba parte, por lo que Salis decidió llevarse a su casa la máquina en la que sus compañeros y él imprimieron una «proclama republicana, suerte de programa político sintético, firmado por el futuro presidente, don Anacleto Salamanca, y los demás ministros» (p. 245). Al día siguiente «se izaba la bandera tricolor republicana en la casa de comunicaciones, en los ministerios, en el ayuntamiento, en numerosos casinos, bancos y asociaciones» (p. 252. Los ciudadanos se echaron a la calle en «una explosión, no tanto revolucionaria como jocunda [...], una floración de libertad perfecta, luminosa y sin odio, abierta al cielo liberal de Madrid, también con sol, azul y nubes republicanos» (p. 258). Aquella noche Salis formó parte del grupo que custodió el Palacio Real. A las ocho de la mañana, el rey y su familia salían de la ciudad. Al llegar a su casa, Clara le entregó una carta de Benjamín en la que le informaba de que se marchaba de España esa misma noche con su familia. Salis pensaba que aquello era «una cobardía [...], una vileza» (p. 261). Lo mismo cree Agustina, quien se muestra así de lúcida y de sincera en las páginas finales de la obra:

Has sido demasiado pequeño, Benjamín. Has sido demasiado estéril de ideas. Has tenido un corazón demasiado duro. Pudo en ti siempre, aunque no lo creas, la cobardía. Tenías excesivo miedo a los obstáculos. Llevabas en la cabeza tu niñez, la visión de tu niñez, el cuadro miserable de tu niñez. No has sido generoso ni valiente. Toda tu energía, todo tu esfuerzo, toda tu acometividad, no era tanto ímpetu de avance como huida. Huías de todo cuanto no pudiera favorecerte. Huiste de mí porque yo no te ofrecía facilidades para huir, para escapar... ¡Qué acoso más terrible el de tu existencia, disfrazada, sin embargo, de valentía! ¡Cuánta sequedad, cuánta crueldad, por pánico solamente!

Su última huida le lleva fuera de España, donde se supone que Benjamín Medina continuará su vida —la novela queda abierta—. Pero ya no habrá

modificaciones sustanciales en su manera de proceder. Ha alcanzado la madurez, aunque no ha evolucionado. El egoísmo, la ambición y la crueldad siguen dominando su existencia. Salis, en cambio, sí ha logrado mejorar como ser humano. Concluido su aprendizaje vital, ha dejado atrás la irresponsabilidad y la ociosidad en la que vivía. Se ha demostrado a sí mismo que es capaz de luchar por lo que desea, tanto para él –el amor– como para su país –la República–, por cuyo progreso cabe imaginar que seguirá trabajando. Ambos encarnan dos caracteres extremos y universales –el materialismo y el idealismo–, como las célebres criaturas de Cervantes, pareja que, consciente o inconscientemente, estuvo presente en la mente de Salazar Chapela al componer su obra. Pero en este caso, y a pesar de la estrecha relación que mantienen durante años, Medina no dará muestra ninguna de *salisización* –para su desgracia–, como tampoco se producirá, afortunadamente para él, *medinificación* alguna en la personalidad de Salis.

Esta maniquea configuración de los personajes facilita enormemente la comprensión del mensaje –de los mensajes– que el autor se propuso enviar al lector. Salis es su portavoz, su *alter ego*, como lo será en su producción exiliada Sebastián Escobedo¹⁶⁰. En esta ocasión, y con la intención de que no cupiera ninguna duda –al menos en el ámbito familiar–, Salazar Chapela utilizó el segundo apellido de su abuelo materno –José Chapela y Salis– para dar nombre a su personaje¹⁶¹. Quienes conocían al escritor no necesitaban saber este dato para identificarlo en las páginas de *Pero sin hijos*. Salazar Chapela coincide con Luis Salis en sus rasgos faciales¹⁶², en sus

¹⁶⁰ Este personaje, presente, en mayor o menor medida, en todas las narraciones que Salazar Chapela compuso en el exilio, es, como lo son también otros caracteres de sus obras, portavoz del pensamiento del autor.

¹⁶¹ Cfr. Ana María López Mancebo, *Esteban Salazar Chapela. Un español en Londres (Literatura del exilio, 1936-1965)*, ob. cit., p. 352.

¹⁶² «Para los hombres, Salis era fundamentalmente feo. Para las mujeres, lo era también, pero atenuado en ocasiones hasta lograr una extraña fascinación con ciertos

costumbres¹⁶³, en sus gustos¹⁶⁴, en algunas de sus actividades¹⁶⁵ y en muchos de sus pensamientos¹⁶⁶. El autor caracterizó a su personaje con una parte importante de su personalidad, pero no le traspasó todo su ser. Seguramente Salis se aproxima bastante al joven activista que a Salazar Chapela le hubiera gustado ser. Sus peores experiencias y las peculiaridades que menos apreciaba de su persona las reservó para Benjamín Medina, con quien parece compartir alguna parcela de su pasado¹⁶⁷. Lo mismo hizo, sin duda, con los rasgos de otros conocidos, de los que tomó las características que le permitieron crear a su personaje. Benjamín Medina no es, por tanto, trasunto de nadie, pero algunas de sus particularidades, entre las que se encuentran su complejo intelectual, sus deseos de medrar, el interés que le mueve siempre en sus relaciones personales o el entusiasmo que siente por el militar, el banquero y el dictador, nos llevan a pensar si no fue Giménez Caballero, a

interesantes rasgos, entre los cuales sobresalieron siempre los ojos, la barbilla, el pelo, las orejas» (p. 36).

¹⁶³ «Operaciones sobremanera complicadas y detenidas, higiénicas y cosméticas, aguardaban a Luis Salis al echarse del lecho, todos los días, de nueve a diez. Aparte el rasurado y las abluciones, aquellas operaciones pertenecían enteramente, así en el cuarto de baño como en su habitación, a un tipo de narcisismo mixto. Es decir: a un narcisismo que dejaba de serlo en cierto modo, pues jugaba en él un papel importante la gente, el público; particularmente, el público femenino. Salis empleaba cuando menos una hora, hora y media, a veces dos horas, en considerarse propio, completo, para salir» (p. 83), como Salazar Chapela.

¹⁶⁴ Entre otros, cabe recordar que el personaje comparte con su creador su afición a la lectura y la satisfacción que le reporta la amistad con mujeres extranjeras.

¹⁶⁵ Ambos se hallan vinculados a una revista político-literaria y encaminan sus inquietudes políticas en una misma dirección.

¹⁶⁶ Salis opina sobre cuestiones diversas del mismo modo que lo hizo Salazar Chapela en sus colaboraciones periodísticas. A título de ejemplo podemos recordar que al personaje de la novela le parece, como al autor, que «las glorias nacionales andan aquí por los rincones de los cafés, desamparadas de público, odiadas por las academias de toda suerte, con una fama de chifadas plebeya, ignominiosa. El escritor vive, escribe, en España, porque Dios es absolutamente bueno» (pp. 93-94).

¹⁶⁷ Además de su procedencia geográfica, y de otras coincidencias que se nos ocultan, Benjamín comparte con Salazar Chapela su ya mencionado carácter mujeriego, razón por la que Rafael Marquina insinúa que Salazar Chapela, «puesto en el caso de Salis...» («Pero

quien Salazar Chapela conocía muy bien, una de las fuentes de inspiración del novelista. La asociación mencionada, poco más que una intuición, se reafirma cada vez que el narrador utiliza el adjetivo «imperial», empleado por entonces con asiduidad por el todavía director de *La Gaceta Literaria*, para definir su actitud y su carácter (pp. 129 y 210).

Las reminiscencias vanguardistas resultan inevitables cuando reparamos en algunos de los términos con los que el autor se refiere a Benjamín y en ciertas palabras puestas en su propia boca¹⁶⁸. Medina nada tiene que ver, *a priori*, con los integrantes de los últimos movimientos estéticos, aunque sí podemos relacionarlo con los protagonistas masculinos de la narrativa cultivada por los más jóvenes en esos años, cuyos

héroes responden a un prototipo claramente definido en el pensamiento orteguiano: son varones «llenos hasta los bordes de racionalidad». Todo lo que hacen y obtienen es motivado por *razones*, «sobre todo por razones utilitarias». Y ello es así porque el alma del hombre, en palabras de Ortega, está «hecha toda de racionalidad, de lógica, de matemática, de poesía, de industria, de economía»¹⁶⁹.

Esos «héroes racionalistas» acaban descubriendo «en la mujer una afectividad redentora», educación sentimental «que les salva de esa "dislocación del alma" que menciona Ortega», pues, en su opinión, «el alma masculina necesita [...] del factor femenino, en el cual encuentra estabilidad, concentricidad [*sic*], unidad»¹⁷⁰. A Benjamín Medina no le interesa «la búsqueda utópica de un hombre pleno, total, que todavía en estos años

sin hijos. Fragmentos de una carta de un lector a Clara Brown», *art. cit.*), no habría actuado con la muchacha de la misma forma en que lo hace el personaje.

¹⁶⁸ Nos referimos al uso reiterado de vocablos como «Geometría» (p. 33); «geométrico» (p. 35), «planimétrica y cuantitativa» (p. 54); «matemático» (p. 120 y p. 272), «aritmético» (p. 120); «polígonos» (p. 147) con los que se alude a su carácter, su pensamiento o su visión del mundo.

¹⁶⁹ Rafael Fuentes Mollá, «Ortega y Gasset en la novela de vanguardia española», *Revista de Occidente*, Madrid, 96 (mayo de 1989), p. 39.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 40.

aparece como posible»¹⁷¹. Rechaza «"la vitalidad primaria"» que, según el filósofo, aporta la mujer —en este caso Agustina—, y no sólo se aferra a su «cultura sexual masculina», «caracterizada por su racionalidad y su utilitarismo»¹⁷², sino que le aconseja a la muchacha que siga sus mismos pasos. «Es preciso que pienses con la cabeza y alejes todo tono sentimental. Es preciso que obres como un hombre, no como una mujer. Al menos, que te dejes conducir razonablemente» (p. 188), le dice cuando viaja a Cala por última vez para despedirse de ella. En su último encuentro, ya en las playas de Sunnybrook, «contempla con visible delectación la humanidad cálida de Agustina. Envuelve a ésta en una expresión inconfundible de apetito, cuya violencia va recorriendo el cuerpo de la mujer, tan evidente en sus límites o modelados redondos, fuertes, suaves...» (p. 275). La «vida higiénica, limpia, metálica» (p. 274) que ha logrado —ésa era «tu fórmula o tu divisa», le recuerda Agustina (p. 272)— no lo es todo.

Luis Salis experimenta algo parecido a lo que le sucede a Víctor Murias, el protagonista de *La Venus mecánica*, a quien Obdulia ayuda a madurar «humana y políticamente»¹⁷³. El periodista deja de ser el hombre «oscilante "entre el escepticismo y la acción, como un corcho entre dos olas"»¹⁷⁴, que ella conoció. El cambio operado en el personaje demuestra, según Teresa Bordons, que ha quedado atrás «la herencia deshumanizada y escéptica que lo ligaba a los héroes vanguardistas, desplazados por las circunstancias políticas de 1929, que necesitaban de hombres comprometidos, de intelectuales comprometidos»¹⁷⁵. Para López de Abiada y para Víctor

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 41.

¹⁷² *Ibidem*, p. 39.

¹⁷³ Teresa Bordons, «De la mujer moderna a la mujer nueva: *La Venus mecánica* de José Díaz Fernández», *art. cit.*, p. 38.

¹⁷⁴ *Idem*.

¹⁷⁵ *Idem*.

Fuentes, el protagonista de *La Venus mecánica*, a quien Díaz Fernández crea a su imagen y semejanza¹⁷⁶, se sitúa a medio camino entre el héroe de la novela de vanguardia y el de la literatura de avanzada¹⁷⁷.

Salazar Chapela reúne a ambos prototipos masculinos, aunque también Salis puede considerarse «un personaje intermedio», como los protagonistas de Díaz Fernández¹⁷⁸. El amor que siente por Clara lo libera del vacío en el que vive. «Asisto de testigo a todo, pero no me complico en nada. Vivo con los ojos abiertos, pero no tomo una dirección que me guste [...]. Sólo tengo una cosa envidiable: tiempo. Pero este elemento no basta para llenar los días» (p. 114), le confiesa tras el primer fracaso de su convivencia. Poco tiempo después ella descubre que ha dejado de ser «un hombre ocioso, con un coche, una renta»; que ha cambiado «su vida negligente por otra esforzada, abierta al peligro» (p. 202), pero más fecunda y satisfactoria.

El compromiso político de Salis lo distancia definitivamente de Medina, como les ocurrió también a muchos de los jóvenes que tenían entonces

¹⁷⁶ «Al igual que en *El blocao*, el protagonista masculino de *La Venus mecánica*, el intelectual contradictorio y revolucionario Víctor Murias, es también fácilmente identificable en el propio Díaz Fernández: como él es periodista, escritor y tiene treinta años» (José Manuel López de Abiada, *José Díaz Fernández: narrador, crítico, periodista y político*, ob. cit., p. 169). Para Víctor Fuentes, «Víctor, el intelectual radical, es una proyección literaria del propio Díaz Fernández» («De la literatura de vanguardia a la de avanzada: en torno a José Díaz Fernández», art. cit., p. 249).

¹⁷⁷ «Víctor, como el protagonista de "Magdalena roja" [*El blocao*], es un personaje transitorio entre el personaje individualista y escéptico de la novela vanguardista y el protagonista colectivista y de acción de la novela realista-revolucionaria de los años treinta» (*ibidem*, p. 251). Víctor es «el hombre incoherente y consciente, iracundo y reposado, superficial y analítico, egocéntrico y altruista; en una palabra, el hombre antitético por excelencia, el hombre transitorio —y esta es una de las claves principales de la novela— entre el escéptico, egocéntrico e individualista de la novela de vanguardia y el hombre de avanzada» (José Manuel López de Abiada, *José Díaz Fernández: narrador, crítico, periodista y político*, ob. cit., p. 173).

¹⁷⁸ Carlos Arnedo, protagonista de *Magdalena roja*, es, como Víctor Murias, «un personaje contradictorio, entre individualista y colectivista. Personaje intermedio que, por su individualismo, inacción y erotismo, parece reunir las cualidades típicas de los protagonistas de las novelas de vanguardia de la época, pero que por su tendencia al colectivismo, su ideología, su deseo de acción y de solidaridad, enlaza directamente con los personajes de la novela social» (José Manuel López de Abiada, «El nuevo romanticismo: De la vanguardia deshumanizada al nuevo realismo», art. cit., p. 14).

treinta años. Ambos representan la imagen que reproduce la fotografía –en positivo y en negativo– de una generación.

4.2.3.2. La mujer tradicional y la mujer moderna

Según Alberto Insúa, «a cada uno de estos personajes le da la réplica una mujer. Cuando no dos», pues «el egoísta sacrifica a una y explota a otra», mientras que «el segundo se adapta fácilmente a una –quizá poco verosímil– vida matrimonial *sine materia*. Hasta que el amor íntegro se produce como por milagro»¹⁷⁹. Pero Agustina, Gloria y Clara no fueron creadas únicamente para completar la caracterización de sus respectivas parejas, misión meramente subsidiaria que es posible observar en un buen número de novelas de vanguardia, donde los personajes femeninos permiten «a menudo que el protagonista masculino tome conciencia de una situación trasnochada y opresiva»¹⁸⁰. También Salazar Chapela plantea el tema del compromiso político a través de un hombre, Luis Salis, quien nada tiene que ver con la cuestión de la maternidad, sobre la que el autor reflexiona con la ayuda de la española Agustina. Las otras dos mujeres –hija una de español y de extranjera; de origen británico, la otra– no manifiestan su opinión sobre la descendencia, aunque el contraste que Salazar Chapela establece entre ellas evidencia que sus posturas se encuentran muy distantes de la que mantiene, desde el principio hasta el final de la novela, la muchacha de Cala¹⁸¹.

¹⁷⁹ Alberto Insúa, «Perspectivas. Una novela de la Revolución», *art. cit.*

¹⁸⁰ Marcia Castillo Martín, «La "fémina insurgente": personaje femenino y modernidad en la vanguardia española de los años veinte», *art. cit.*, p. 5.

¹⁸¹ Salazar Chapela ideó personajes femeninos opuestos, «contraposición de modernidad y tradición» que en la novela de vanguardia suele dar «lugar a una especial lucidez en ellos, pues despiertan así del sueño que supone la confianza en el orden social racional que caracteriza la modernidad burguesa» (*idem*). Esta dualidad de los personajes femeninos es frecuente en las novelas de Benjamín Jarnés, y se encuentra también en la obra de Antonio de Obregón y Francisco Ayala (*cfr. ibidem*, p. 8).

Gloria y Clara son «símbolo o indicio de la modernidad y de sus transformaciones» —«una constante en muchos de los textos de la vanguardia de los años veinte»¹⁸²—, pero sólo una de ellas fue concebida como una figura transgresora que se niega «a plegarse al ideal social imperante de mujer y al ideal novelesco de heroína que en gran medida aún estaba vigente»¹⁸³. Clara —como Edith, de *La Venus mecánica*, y otros personajes de la novela de los años veinte¹⁸⁴— muestra «una llamativa ausencia de sentimientos que choca con la idea de la fragilidad emocional femenina»¹⁸⁵. Su actitud desconcierta a Salis¹⁸⁶, del mismo modo que les sucedió, en la vida real, a la inmensa mayoría de los hombres, como se adivina en las palabras de Alberto Insúa, para quien, pese a lo que cabría esperar, las mujeres del libro «son [...] extraordinarias [...]. Todas muy mujeres. Mujeres puras. Es decir, con

¹⁸² *Ibidem*, p. 1. Para Cansinos Assens, «las mujeres son el indicio clave de la inauguración de un mundo nuevo [...]. Las mujeres son indicio de modernidad en sí mismas, por los cambios sorprendentes en su misma naturaleza; el hombre en cambio se relaciona con la modernidad por su dominio sobre el tiempo y el espacio» (*ibidem*, p. 4). Sobre la visión de la mujer que ofrece en su obra Evaristo Correa Calderón, «uno de los más firmes discípulos del ultraísmo de Rafael Cansinos Assens» (p. 14), versa *La arrebatadora entrada de Salomé en el templo. Mujer y erotismo en la narrativa española de vanguardia (1917-1936)*, de Xulio Pardo de Neyra (Gijón, Llibros del Peixe, 2004).

¹⁸³ *Ibidem*, p. 5. «En las páginas de la narrativa vanguardista española de los veinte encontramos [...] toda una galería de personajes femeninos que recogen distintos aspectos de la diversidad de la modernidad, que simbolizan y representan los cambios de los nuevos tiempos, y que nos dicen mucho de una sociedad recién incorporada a los "tiempos modernos"» (*ibidem*, p. 6).

¹⁸⁴ «Edith representa también a la mujer rebelde en el sentido de que se niega a someterse al modelo de la mujer moderna, despersonalizada» (Laurent Boetsch, *José Díaz Fernández y la otra Generación del 27*, ob. cit., p. 111). Andrea, en *Pájaro Pinto* (1926), de Antonio Espina; Valentina, en *Efectos navales* (1931), de Antonio de Obregón; Celedonia, en *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia* (1930), de Mauricio Bacarisse, son algunos de los ejemplos que aporta Marcia Castillo («La "fémima insurgente": personaje femenino y modernidad en la vanguardia española de los años veinte», art. cit., pp. 6-7).

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 7.

¹⁸⁶ «La nueva mujer provocará también desazón, sorpresa e insatisfacción en los personajes masculinos, principalmente cuando se niegan a plegarse al ideal cultural según el cual se espera que actúen» (*ibidem*, p. 6).

escasísimas reminiscencias viriles, con un mínimo de intersexualidad. Perfectas. Cada una dentro de la órbita de su carácter. Inolvidables»¹⁸⁷.

Las primeras diferencias que podemos observar en estos personajes las encontramos en sus rasgos físicos, peculiaridades que, al contrario de lo que sucede con Benjamín Medina y con Luis Salis, resultan para el novelista ciertamente relevantes. Como en *La burladora de Londres*, Salazar Chapela presenta dos tipos de mujer. Por un lado, Agustina, una joven de «pelo negro, encaracolado, sensual» (p. 70), que «tenía todo de niña, hasta el vestido; todo, menos las expresiones contundentes de su carne, cuya violencia de cachorra salían por sobre las ropillas, gritando. Era una niña, pero con atributos de mujer ignorados, fuertes y viripotentes, en el tronco y las extremidades» (p. 67). Muy pronto, los «ojos codiciosos, admirativos o salaces» (p. 68) de los hombres le permitieron tener «conciencia de sí misma» (p. 68). Por el otro, encontramos a Gloria y Clara, cuyas apariencias nada tienen que ver con la de Agustina. Gloria –hija del español Diego Solórzano y de la noruega Lud, una mujer «ártica o boreal» (p. 51)¹⁸⁸– destacaba, a sus veintidós años, por «las excelencias sin violencias –ni hembra ni macho, o macho y hembra a la vez, epicenas– de su cuerpo» (p.

¹⁸⁷ Alberto Insúa, «Perspectivas. Una novela de la Revolución», *art. cit.*

¹⁸⁸ «Hace pocos años, no más de cinco, triunfaba el "cine" mudo, acaso el mejor... A cuyo amparo triunfaban a su vez, traídas no sabemos por quiénes, unas mujeres arcangélicas o boreales, generalmente rubias, a las cuales un escritor español, un día interrogado sobre las mismas, las denominó "pavitontas". Estas mujeres (todo lo pavitontas que se quiera, pero en cierto modo geniales, y geniales de los pies a la cabeza, geniales en lo único que debe ser genial, si no ofendemos a nadie, la mujer: geniales en belleza) derramaron por el globo una bellísima lección: la lección de sí mismas, generalmente rubia, arcangélica o boreal» (E. Salazar y Chapela, «Improntas. Algo de feminismo», *art. cit.*). En este tipo de mujer se inspiró también Francisco Ayala para crear a la protagonista de «Polar, Estrella», relato incluido en *El boxeador y un ángel* (1929). Según José-Carlos Mainer, es más que probable que fuera Greta Garbo –«Circe nórdica», en palabras de Ayala– el «modelo de Polar» («La prosa de vanguardia», en *Francisco Ayala. Premio Nacional de las Letras Españolas 1988*. Barcelona, Editorial Anthropos-Ministerio de Cultura (Ámbitos Literarios. Premios Nacionales de las Letras Españolas, 5), 1989, p. 75).

55). Poco tiempo después, Salis la observó «ya transformada en mujer, rozagante y completa» (p. 106). Benjamín la veía por las mañanas, cuando quedaba con ella para dar un paseo, «recién lavada y rutilante, tomada por su blondez de un aire alegre, deportivo de extranjerismo» (p. 127) que le hacía experimentar «una vaga sensación cosmopolita» (p. 127). Clara Brown, nacida en Ginebra aunque de ascendencia británica, era «fea, pero sustantífica de cuerpo» (p. 36); «imponía por la rotundidad de su cuerpo, firme y carnal, modelado en una longitud de un metro sesenta. E imponía asimismo por la expresión de sus ojos, inteligentes y como expectante» (p. 103). Su caracterización nos recuerda a la de Kitty Wright, de *La burladora de Londres*, con la que presenta evidentes coincidencias. Como ella, «con abrigo y sombrero, aparentaba treinta y cinco o cuarenta años. Sin abrigo ni sombrero quedaba oscilante en veintiocho y treinta» (p. 103). En una imagen muy semejante a la que puede leerse en las páginas de la novela corta antes citada, Salazar Chapela la describe «retrepada en un sillón», ataviada con «un vestido de calle negro, perfectamente ajustado al tronco y la cintura. Cruzada[s] las piernas, mostraba en seda una de sus rodillas, carnal y redonda» (p. 108). Su «naturaleza vigorosa, de fuertes músculos y saludable superficie» (p. 206) aparece en una ocasión «retrepándose en la tierra hasta quedar tendida, horizontal. En esta negligente postura exaltaba la plástica de sus valores animales y hacía evidente cuanto se refería al modelado retórico, firme y violento de su tronco y extremidades» (pp. 113-114). En otro momento, la vemos «inclinada sobre la vegetación del jardín, los cabellos al rostro; la piel saludabilísima, frotada; las manos en la tierra húmeda» (p. 206).

En la imagen de Agustina no descubrimos ninguna huella del ideal de belleza femenino entonces en auge, un modelo de mujer que el cine había puesto de moda, primero en los «países que habían padecido la guerra y [...] Estados

Unidos», y después en España. Paulatinamente, sobre todo en las grandes ciudades,

el atuendo decimonónico (falda y mangas largas, corsé) dejó paso a una mujer moderna que prefería aparentar delgadez —como las estrellas de cine— y no mostrar sus curvas. Para estar de moda había que llevar el pelo corto [...] y la falda más corta. Era un *look* menos femenino, más bien andrógino. Las chicas de clase media y alta llevaban el sombrero de fieltro o un turbante para diferenciarse de las de clase trabajadora que no llevaban sombrero¹⁸⁹.

El aspecto de Gloria y de Clara se identifica, por tanto —pese a las diferencias que imponen los años que median entre una y otra— con el prototipo de la mujer moderna —denominada *flapper* en Inglaterra y Norteamérica, *garçonne* en Francia y *maschietta* en Italia¹⁹⁰—, al que deseaban aproximarse algunas escritoras y artistas españolas¹⁹¹. A este

¹⁸⁹ Shirley Mangini, *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, ob. cit., p. 31. «La mode des années 20 "révolutionne" le Vêtement, car elle libère le corps de l'entrave des corsets, des jupons amidonnés qui traînent dans la boue des rues mal pavées [...]. La femme devient avant-tout un marché [...]. En fait, c'est le vêtement tout entier qui entre en mutation. Au cours des années 20, on assiste à une évolution générale du style et de la forme. On passe du style "oriental", riche et surchargé, caractéristique du début des années 20, à une mode plus sobre, plus commode, plus sportive et plus jeune [...]. L'accessoire le plus déterminant pour comprendre l'époque est le chapeau: on passe des capelines, des toques profondes avec aigrettes, noeuds, ailes et plumes au petit "bibi", chapeau cloche ou béret qui se porte sur des cheveux courts, "à la garçonne"» (Claire Nicolle Robin, «La culture au quotidien. La mode: la révolution du vêtement», en *Temps de crise et «Années Folles»*. Par Carlos Serrano et Serge Salaün. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne (Collection Iberica-Essais, 3), 2002, pp. 132 y 134).

¹⁹⁰ Cfr. Shirley Mangini, *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, ob. cit., p. 75.

¹⁹¹ Maruja Mallo, Rosa Chacel, María Zambrano o Concha Méndez son algunas de las «modernas» a las que se refiere Shirley Mangini en su libro. A la poetisa e impresora, habitualmente citada como compañera de Manuel Altolaguirre, también la ha calificado así James Valender, editor de *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*. Actas del seminario internacional celebrado en la Residencia de Estudiantes en mayo de 1998 con motivo del centenario del nacimiento de Concha Méndez (Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001). Juan Guerrero Ruiz refiere una conversación que mantuvo con Juan Ramón Jiménez el 25 de julio de 1931 en la que el poeta ofrece su opinión sobre la belleza de la mujer: «Me habla de las visitas de estos días, de Margarita

modelo respondían también muchas de las ciudadanas extranjeras que residían en el Madrid de la época, algunas de las cuales habían contraído matrimonio con escritores españoles, como recordó años después Moreno Villa¹⁹², a quien le parecía que existía cierto desdén hacia la mujer española por parte de sus compañeros de profesión, no por culpa de ésta, «sino de la educación que se le daba entonces», ya que «en el orden intelectual o

Pedroso y Rosa Chacel, que son dos muchachas encantadoras de tipos muy distintos. Margarita es el ideal que los españoles podemos formarnos de una mujer del norte, fina, alta, de trenzas rubias —este tipo de mujer que a él le ha gustado siempre tanto—, con una naturalidad encantadora, sin pinturas, ni afeites, de ilustración pero sencilla, que ha viajado mucho. Su madre es rumana, prima de la Princesa Bibesco, y con frecuencia pasa temporadas en París y Londres [...]. Rosa Chacel, en cambio, es el tipo de la mujer guapa española, muy guapa, alegre, viva, inteligente. Está casada con el pintor Pérez Rubio, que es un hombre decente, trabajador, pero que da la impresión de estar cansado, vencido por las obligaciones de vivir, en tanto que ella parece de una vitalidad superior» (*Juan Ramón de viva voz (Texto completo). Volumen I (1913-1931), ob. cit., p. 308*). Pero el autor de *Eternidades* no se muestra conforme con algunos de los comportamientos habituales de la nueva mujer: «En la época actual está desapareciendo todo idealismo, y la mujer moderna cree haberse puesto a la altura del hombre con fumar, beber y... divertirse como él, haciendo lo que quiera con unos y con otros. Lo que la muchacha americana llama hacer su vida, hay que ver qué cosa miserable es... Y ahora aquí ya hay muchísimas muchachas jóvenes que tienen libertad para hacer su vida y andar en relaciones íntimas aquí y allá, como si en eso consistiera lo moderno» (*ibidem*, p. 289). Algo parecido opinaba Ortega y Gasset, según podemos leer en este comentario de 1927: «El viejo continente se ha llenado de norteamericanas que llegan de Ultramar decididas a confundirlo todo. Nadan, reman, beben, fuman, flirtean, juegan al *golf*, bailan sin cesar, en España toread y prueban su cultura hablando de espiritismo. La cuestión es no parar» (*El Espectador. Tomo V. Madrid, Espasa-Calpe (Colección Austral, 1414), 1966, p. 61*).

¹⁹² «Este es un tema para brindarlo a los psicólogos y a los historiadores de la literatura española peninsular. No lo he visto señalado por nadie. Sin rebuscar mucho, llego a sumar 17 escritores y artistas españoles casados con extranjeras». Moreno Villa se refiere a Pérez de Ayala, Maeztu, Araquistáin, Picasso, Madariaga, Negrín, Federico de Onís, Juan Ramón Jiménez, León Felipe, Ramón Gómez de la Serna, Guillermo de Torre, Pedro Salinas, Jorge Guillén y él mismo (José Moreno Villa, «Las mujeres de mis contemporáneos», *Los autores como actores y otros intereses literarios de acá y de allá*. México DF, Fondo de Cultura Económica, 1951, p. 13). Años después, también ha reparado en ello Juan Manuel Rozas, a quien «las numerosas uniones de los escritores de entonces con extranjeras» le parece «un hecho secundario, pero concomitante [...] que se da la mano con el cosmopolitismo de la época» (*Tres secretos (a voces) de la literatura del 27, ob. cit., p. 31*).

artístico estaban sin lastre, no podían ser compañeras, no pasaban de aburridas amas de casa»¹⁹³.

A esas importantes limitaciones de la mujer española remite también Salazar Chapela —quien, en aquel tiempo, mantenía una relación sentimental con una extranjera, con la que acabaría casándose— al crear a Agustina, una mujer tradicional, un «espíritu católico, apostólico y romano» (p. 76) que parece haber salido de una novela decimonónica. Tras frecuentar durante cinco meses la farmacia en la que trabajaba Benjamín, «parecía haber caído por siempre en una estirpe de nube rosa y sensual para hundir en ella sus deseos, su vida. Esta nube se adensaba inopinadamente; ceñía felicísima así la carne como el espíritu de Agustina; a veces, amenazaba asfixiarla» (p. 69). Iniciada la relación, su voluntad quedó a merced de la del muchacho. Nada, ni el «gesto duro, aquilino» (p. 78), con que la miró la noche en la que se produjo su primera experiencia sexual, logró que dejara de sentirse atraída por él. Cuando Medina le anunció que se marchaba, «Agustina creyó llegado el último día de su vida» (p. 80). No pudo despedirse de él; cayó en cama. «Un río, acaso un hilo nada más, de sangre, que brota del vértice del compás de las piernas y amenaza dar en la mar blanca, como de espuma, del lecho» (p. 6) alertó de su estado. Su padre, «un poseso» (p. 8), pensó por un momento en matarla; a su madre sólo le preocupaba «el escándalo» (p. 9). Para evitarlo, y dado que don Pedro no quiso contemplar la posibilidad de arreglar la situación casándola con Benjamín —«eso quisiera él» (p. 65), le respondió a su esposa—, fingieron que Agustina estaba enferma y la recluyeron en una casa de campo. «Volverás pronto si te abstienes de pedir regreso» (p. 67) le advirtió su madre al dejarla al cuidado de los capataces. Aquello era para ella «una cárcel» (p. 60), y así se lo dijo a Benjamín por carta; «una campana

¹⁹³ José Moreno Villa, «Las mujeres de mis contemporáneos», *Los autores como actores y otros intereses literarios de acá y de allá*, ob. cit., p. 14.

de cristal [...] inmensa, pero sin aire: hueca y sin posibilidades de vida en su vacío neumático» (p. 82). Sentía miedo, se aburría; «allí andaba, divagaba. O allí extravagaba a veces, con su imaginación, del mundo circundante» (p. 82).

Seis meses después regresó a su casa. «Había conseguido una mayor esbeltez, y una serenidad más exquisita en las líneas, y un talento más elegante en la distribución de las grasas, y una mayor flexibilidad en el detalle y en el conjunto», pero «no lograba por ello más elegancia, ni más flexibilidad para andar por el mundo. Se entiende espiritualmente» (p. 182). Don Dimas Calvo, «con su grave historia comercial de contrabandos por la costa, con sus grandes negocios de tejidos, con sus cincuenta años lustrosos y su empaque recio, sanguíneo, de emperador romano» (p. 182), se fijó en ella y, para satisfacción de su padre, la pidió en matrimonio. Pero Agustina todavía confiaba en poder reunirse con Benjamín, con el que se entrevistó en Cala un año después de su partida. El joven la encontró físicamente muy cambiada: «las líneas, antes propensas a las curvas barrocas, habían entrado en una horma clásica y reconstruían una corporeidad llena, pero suave y espiritual. El mismo rostro aparecía más alargado para dar un óvalo de seguro perfecto. El pelo había ganado en orden lo perdido en romanticismo, y las piernas, siempre de una carnalidad efectista, tenían hoy una robustez compatible con la elegancia» (p. 186). Pero seguía siendo la misma. «Naciste sentimental. Vivirás sentimentalmente. Morirás de modo sentimental» (p. 187), le espetó el muchacho cuando descubrió que ella deseaba marcharse con él. Benjamín pensaba casarse, y ella también debía hacerlo. Al oírlo, a Agustina, la «sangre le subía de los pies a la cabeza, en oleadas verticales, encendiendo su garganta, su rostro. Comenzó a sudar» (p. 188). Después vinieron las lágrimas. Sus «ojos [...] parecían arrojar al espacio, en una resaca sentimental, algas y medusas románticas de un océano profundo» (p. 190). Al final de la conversación, la muchacha se dirigió a

Benjamín «con negra ironía» (p. 192); sus razonamientos «le sabían a sarcasmo» (p. 191). Había comprendido que él era incapaz de enamorarse de nadie, pero a pesar de ello le repitió llorando que lo quería más que a su vida. Benjamín, por su parte, tenía muy claro que Agustina «no pertenecía al mundo geométrico» (p. 35) en el que él había escogido vivir. Era de «naturaleza patética [...], pronta a dejarse llevar de sus impulsos e indomitable, por tanto, para sí propia cuando los estímulos se elevaban al nivel de su piel y su corazón estuosos» (p. 185).

El cambio de régimen los puso de nuevo frente a frente. Ambos salieron de España con sus parejas apenas proclamada la República. «En Cala, en Madrid, en Sevilla», su encuentro carecería de importancia. En Sunnybrook era «distinto. Unidos en el pasado, vuelven a sentirse unidos en el presente» (p. 269). Benjamín pudo comprobar de nuevo que Agustina había cambiado: «Ahora es [...] más consciente, como más dueña de sí misma. Tiene una belleza última, total, de plenitud. Tiene una expresión de dominio, sabia y satisfecha. Posee en su cuerpo como un modelado más amplio, fuerte y efectista. Su misma voz es ahora mejor, más redonda» (p. 270). Se había resignado. Quería a su marido porque era un buen esposo, «pero no es eso» (p. 271), le confesó a Benjamín. «Se viene al mundo con una cantidad de sensibilidad a gastar. Con una posibilidad de felicidad como con una posibilidad de sufrimiento» (p. 271), y ella las había dilapidado con Benjamín. No podía amar a Dimas, a quien veía inconscientemente como a un padre, según se revela en el sueño final de la muchacha, en el que se reproduce la imagen de Benjamín Medina entrando en su habitación, por el balcón, desnudo —«Agustina sólo percibe de la figura de Medina su pecho amplio, fuerte, desnudo. Nunca lo vio tan amplio y fuerte. Nunca tan agresivo, tan hermoso» (p. 280)—, para llevársela, para liberarla de su esposo, para sacarla del aburrimiento —como antes había imaginado que hacía el

muchacho con el «verdugo» de su padre (p. 12)—, para ofrecerle «una nueva juventud». Antes de que «unos músculos que la aúpan dichosamente, apoyándola en un tórax firme, como mítico», logren sacarla de la estancia, irrumpe en ella don Dimas empuñando una espada, que coloca en el pecho desnudo del muchacho. Agustina intenta impedir el crimen, cosa que no logró hacer en su primera pesadilla, en la que don Pedro «hunde su espada, hasta el puño, en el pecho amplísimo y como sin resistencia» (p. 14) del galán. Sus gritos «rompen de puro fuertes las paredes del sueño» (p. 282). Cuando despierta, yace junto a ella su marido, «el escaso pelo de la cabeza alborotado; la mirada tierna; el perfil bronco y brutal, como de emperador; las manos peludas» (p. 282).

En Gloria, el personaje menos caracterizado de las tres mujeres, encontró Benjamín a la esposa perfecta, del mismo modo que le había sucedido a Diego Solórzano hacía veinticinco años en Berlín. Por aquel entonces, él «afilaba [...] su erudición histórica para esgrimirla después buida y brillante, como un sílex pulimentado, a las puertas de la Universidad» (p. 50). Cuando conoció a Lud «no se enamoró» (p. 50), pero se dio cuenta de que una mujer como ella, «rica, sin exigencias, domesticada; una mujer con personalidad de esponja y silencios de ortos noruegos, acaso fuese insustituible para quien había de conquistar el presente y el futuro entrando sigiloso, con una linterna, en el pasado» (p. 51). Lud, por su parte, «le vio y se prendó. Pero quedó prendada al modo de Lud, con un amor sin aspavientos ni aristas, liso y blanco, parejo por su pasividad a una adhesión sencilla, aunque perpetua» (p. 50). Algo así le sucedió a Gloria, una mujer, al decir de Salis, «al parecer imposible, pero asequible» (p. 106). Todo lo contrario que Clara. Fue él quien se percató del interés que Benjamín había despertado en la muchacha el día que lo presentó a la familia. «Tú le gustas», aseguró. «Tienes un aspecto, no sé si de orgullo, no sé si de timidez, que me parecen complace sobremanera a naturalezas románticas o imaginativas. Das sensación de

profundidad» (p. 58), y, ya se sabe, «se es lo que se parece» (p. 59). Gloria veía en el joven «un perfil duro y voluntarioso, reconcentrado y temerario, con posibilidades tácitas de dominio» (p. 128) que no tardó en demostrar. Sorprendida por su comportamiento, la muchacha era incapaz de reaccionar, incluso cuando decidió, con «la actitud imperial de dar por hecho cuanto deseaba o proponía» (p. 129), como era habitual en él, que iban a casarse. «¡Hablas de un modo!» (p. 129), le dijo ella días después; «tienes aire de mando hasta en tus bromas» (p. 129). Pero Benjamín hablaba completamente en serio. Así se lo demostró cuando ella insistió en que pasara diez días de veraneo con su familia. No hubo forma. De nada sirvió que Gloria quisiera darle celos. Estuvieron separados tres meses, un tiempo excesivamente largo para ella. Una vez casados, la mujer —«abierta al mundo, inteligente» (p. 60), según Benjamín— se adaptó perfectamente a la vida que su marido había previsto para ella. Descubrimos así que Gloria encarna una modernidad superficial —aparente, engañosa—, porque acepta una relación matrimonial que no le satisface y en la que nada importan sus opiniones y sus sentimientos. También ella, como Agustina, deja de estar sometida a su padre para pasar a depender de su marido, de acuerdo con la idea de que la mujer es «incapaz de discernir por sí misma», y son «el cura, el hombre de la familia o los vientos de la historia que mencionaba Ortega y Gasset los que guían sus decisiones»¹⁹⁴.

A los veintidós años, la misma que edad que tenía Gloria cuando conoció a Benjamín, Clara —«huérfana bilateral, de padre y madre, pero con ciertos medios para vivir sin trabajar, con holgura» (p. 103)— empezó «a rodar por el mundo, sin rumbo ni ambición» (p. 103). Así había llegado a España, donde conoció a Salis, que «la llevaba a este o el otro sitio por puras generosidad y

¹⁹⁴ Teresa Bordons, «De la mujer moderna a la mujer nueva: *La Venus mecánica* de José Díaz Fernández», *art. cit.*, p. 33.

amistad, por pura simpatía, sin otro fin que la satisfacción del paseo o el viaje, a veces aburridos» (p. 104). Es lo que ella deseaba: «le interesaba la amistad masculina, pero siempre que de ella recibiera sólo instrucción, afecto o simpatía. Conforme transgredía estos límites del espíritu, puros o asexuales, cualquier amistad de varón se le tornaba repugnante» (p. 103). La primera vez que convivió con Salis, intentó que éste entendiera su situación: «No es que no me gustes. No es tampoco que me guste o me pueda gustar otro. Es que no me interesa nada una relación en este sentido. Razones: porque en este sentido soy indiferente, perfectamente fría» (p. 107). Por eso podrían compartir casa, siempre que él la estimara por «otras cualidades» que no fueran sus brazos o sus piernas (p. 107). No fue posible. Para Salis Clara era «una anormal. O una mística» (p. 108). Tal vez se trataba de algo mucho peor, «una broma irritante» (p. 108), pensó. Pero sus ojos, «abiertos a un tipo de serenidad sin engaño» (p. 108), le decían que sus suposiciones no eran ciertas. Clara lo quería «sin interés, sin egoísmo. Es decir, sin patetismo de ninguna clase» (p. 108). Su forma de ser, aseguraba, le permitía experimentar «un orden de afecto inencontrable» (p. 108). No era la amante, ni la madre, ni la hermana, pero participaba «de estos tres afectos en sus más puras expresiones» (p. 108). Tras tomar la decisión de marcharse, Salis siguió viendo a Clara. Entonces se dio cuenta de que se había enamorado de ella. Al mirarla, veía «una piel tersa, un cuerpo espléndido, una mirada franca, una inteligencia con carácter propio, adorable»; pero no encontraba, «realmente, una mujer». «Encuentro todos los atributos de una mujer. Todos, menos uno: el esencial» (p. 116), le confesó.

Cuando acordaron vivir juntos de nuevo, Clara le advirtió que era inútil que pretendiera que ella cambiara. Pero no fue así. Se entusiasmó con la «casa nueva, completa, con jardín» (p. 203), que él había buscado para aquella última oportunidad. Se interesó en «la elección, compra y colocación de los muebles. Iba a las tiendas con inusitada fruición y gastaba a veces sumas

considerables en cosas superfluas que habían de adornar la casa» (p. 204). Sus nuevas costumbres, «lejos de dificultar las relaciones, facilitaron, con su independencia, el ayuntamiento» (p. 205). En verano, Clara propuso que se separaran durante cuatro meses. Ella se fue a Ginebra; Salis se quedó en Madrid ocupándose de la fábrica y asistiendo a reuniones clandestinas. A su regreso, Clara descubrió en lo que estaba metido y sintió «gusto y disgusto» (p. 214). Temía por su seguridad, pero le veía contento. Se estaba enamorando de él. Empezó a «fijarse en Salis, en sus facciones, en sus maneras, en sus arranques humorísticos o patéticos, para concluir por convencerse que nunca, en tanto tiempo de convivencia, había parado mientes en un hombre tan original» (p. 217). Un día, tras una larga ausencia, lo recibió

ajena a toda idea total espiritual y entregada de súbito a la atracción de aquellas facciones grandes, firmes, lumínicas [...]. Se apretó contra él, los labios secos, la actitud brava y cálida, los brazos arqueados, aprisionantes. Por primera vez venía a sentirse plenamente, sin reservas, mujer: advenían a sus senos enjambres de sensaciones dichosas [...]. Estaba suave y tierna. Húmeda, mojada» (pp. 218-219).

A la mañana siguiente, tras «su primera noche nupcial» (p. 202) «veía el mundo por primera vez y venía a sentirse un ser nuevo, como recién nacido, con posibilidades hasta entonces ignotas; flamante. Lo que más podía satisfacerla ahora era esto: tener un apoyo en su propia existencia. O sea: una justificación de su existencia. O sea: un sentido, una razón de existir» (p. 202). Clara vive, después de muchos años de búsqueda interior, su iniciación amorosa y sexual, experiencia que la aproxima a las protagonistas de las denominadas «novelas del despertar», una suerte de *bildungsroman* femenino que Salazar Chapela pudo haber conocido leyendo novelas inglesas de fin de siglo. Libre de condicionamientos familiares y sociales, independiente económica y emocionalmente, Clara representa «una

modernidad distinta [...], más profunda»¹⁹⁵ que la que encarnan Gloria y otros personajes femeninos de la narrativa de los años veinte¹⁹⁶, con algunas de las cuales comparte «el rechazo del amor romántico y del sentimentalismo»¹⁹⁷.

Con la creación de esta «amada y amante de intelecto»¹⁹⁸, Salazar Chapela pone en tela de juicio la interpretación de la personalidad de la mujer formulada por Ortega, según la cual, de las tres zonas de que se compone la intimidad humana –vitalidad, alma y espíritu–, sólo las dos primeras predominan en la mujer, en la que «muy raramente interviene el espíritu»¹⁹⁹; esto es, el «conjunto de los actos íntimos de que cada cual se siente verdadero autor y protagonista», entre los que se encuentran la voluntad y el pensamiento²⁰⁰. El novelista coincide en sus planteamientos con las ideas de Rosa Chacel, para quien *eros* y *logos* son dos potencias esenciales del ser humano y no pueden utilizarse, como lo hace Jung, «para deslindar los conceptos *hombre* y *mujer*»²⁰¹. Por eso Clara no es una persona completa hasta que no conoce el amor, como tampoco se siente feliz Medina,

¹⁹⁵ Marcia Castillo Martín, «La "fémina insurgente": personaje femenino y modernidad en la vanguardia española de los años veinte», *art. cit.*, p. 8.

¹⁹⁶ En *La Venus mecánica*, «Víctor conoce a esta variante deportista de la mujer moderna en el Club femenino», recreación del Lyceum Club madrileño, «lugar de encuentro de cierta élite intelectual femenina, sarcásticamente recreada por Díaz Fernández» (Teresa Bordons, «De la mujer moderna a la mujer nueva: *La Venus mecánica* de José Díaz Fernández», *art. cit.*, p. 33).

¹⁹⁷ Marcia Castillo Martín, «La "fémina insurgente": personaje femenino y modernidad en la vanguardia española de los años veinte», *art. cit.*, p. 6. «No es de extrañar», afirma Fuentes Mollá, «que la inmensa mayoría de los relatos de la nueva escuela narrativa adquieran el aspecto de ficciones galantes, estructuradas en torno al encuentro, o los sucesivos encuentros», entre un hombre y una mujer, pues la mayoría de estas obras «reproducen una polaridad drástica entre lo masculino y lo femenino», de acuerdo con la interpretación dual –lo viril y lo femenino– que Ortega hizo de la vida humana («Ortega y Gasset en la novela de vanguardia», *art. cit.*, pp. 38-39).

¹⁹⁸ Diógenes Dantín, «*Pero sin hijos*. Por Salazar y Chapela», *art. cit.*

¹⁹⁹ José Ortega y Gasset, «Vitalidad, alma, espíritu», *El Espectador. Tomo V* [1927], *ob. cit.*, p. 96

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 78.

personaje que actúa movido única y exclusivamente por su voluntad. Ése es el mensaje que pretende transmitir Salazar Chapela, quien no se detiene en analizar la ideología política y las inquietudes sociales de su personaje, aunque la simpatía que despierta en ella el nuevo Salis, con quien comparte su vida desde la proclamación de la República, convierte en innecesario cualquier comentario al respecto.

Clara no es como la Obdulia de *La Venus mecánica*, «la mujer nueva [...] cuya historia va a marcar la transición hacia la novela social»²⁰². Pero tampoco coincide plenamente con la imagen de la mujer que se divulgó a través de la narrativa de vanguardia, aunque así la vea el supuesto lector, «vehemente y ferviente, que le comunica al personaje ginebrino de Salazar algunas impresiones» en una carta cuyo contenido finge reproducir parcialmente Rafael Marquina, quien afirma no compartir «el fermento pasional –disimulado– que late en» los fragmentos seleccionados²⁰³. Desde el primer momento, el autor se centra en el físico de Clara, verdaderamente espectacular –«un metro sesenta de estatura es mucha estatura para Madrid [...]; para Madrid, ginebrina de un metro sesenta, es un caso»–. Se trata, escribe Marquina, de «una mujer peligrosa», aunque Salazar Chapela «no nos dice nada de esto». En su opinión, Clara representa a la mujer peligrosa de su tiempo –«cada época tiene su mujer peligrosa característica»–, un tipo que, «dentro de la frialdad nórdica –las grandes creaciones arrancan siempre de un tópico– sea, en vivo, y para lo eterno, la réplica opuesta y contraria a la heroína ibseniana». Aunque «arrancando de lo vivo», la peligrosidad de

²⁰¹ Rosa Chacel, «Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor», *art. cit.*, p. 148.

²⁰² Teresa Bordons, «De la mujer moderna a la mujer nueva: *La Venus mecánica* de José Díaz Fernández», *art. cit.*, p. 36.

²⁰³ Rafael Marquina, «*Pero sin hijos*. Fragmentos de una carta de un lector a Clara Brow», *art. cit.*

Clara, denunciada constantemente por los amigos de Salis –es decir, por los de Salazar Chapela– tiene «una fisonomía literaria». Esos amigos, leemos a continuación, forman una «agrupación de intelectuales, pululantes en torno al misterio de lo vital»; «se esfuerzan –y son, por ello, interesantes y respetables– en crear una nueva estética que, por su parte y sobre todo hasta que han aparecido usted y algunos otros personajes que usted ha metido en la órbita de su vida, no ha sido demasiado pródiga en creaciones». La estética a la que se refiere nace «de una limitación sensorial voluntaria», de la «atrofia casi completa de cuatro sentidos corporales para ufanía y medro de una preferencial hiperestesia del sentido visual. Esta hiperestesia óptica –no siempre óptima– es su base de estilización, su acicate de ensueño, y permítame usted la frase, la delicia suprema de su placer solitario. Con admirable finura, con casi hiriente sutileza, logran así figuraciones bellísimas, pero huidizas y efímeras, impalpables, inaprehensibles, vagorosas, telones de nubes, túnicas de nieblas sin carne de vida, sin mármol de eternidad». Esta divagación jansenista, según la denomina Marquina, no es causal. «En España [...] la nueva teoría estética, en su función activa, parece, al ser definida, una errata del jansenismo, como es una semejanza en su raíz renunciativa. Puede y debe, en efecto, llamarse jarnesismo. Y lo digo en reverencial acatamiento a la eminencia de su pontífice. En este concepto jarnesista usted irrumpe bravamente imponiendo el propio y escueto dictamen de la exclusividad visual. Por esta presencia viva de usted –y por otras gracias también–, las páginas gratas y jugosas de *Pero sin hijos* son un camino y una lección mostrados y ofrecidos a los nuevos cultivadores de una nueva estética por quien, como Salazar y Chapela, figura, por plurales méritos valiosos, entre los más destacados».

La trayectoria de Salazar Chapela y su militancia vanguardista pesaba tanto que la crítica coetánea no fue capaz de descubrir que el escritor había intentado distanciarse definitivamente del pasado. Lo que sí quedó claro es

que el autor rechazaba el modelo tradicional de mujer que todavía imperaba en España, y que abogaba por un tipo de mujer moderna al que no respondían todas las que parecían serlo. Agustina es una sentimental con una «absurda visión de la vida»²⁰⁴; Gloria responde físicamente al ideal de belleza en auge, y Clara representa a la mujer completa, el ser humano en el que voluntad y sentimiento deben convivir en perfecto equilibrio.

4.2.3.3. Personajes secundarios y figuras episódicas

Además de los ya mencionados, Salazar Chapela incorporó a la novela un nutrido número de personajes –más de cincuenta en total– necesarios tanto para el desarrollo argumental como para la recreación de una atmósfera, de un ambiente de época que abarca desde el fin de la Dictadura de Primo de Rivera hasta poco después de la proclamación de la Segunda República. La ficcionalización de este período de la historia española –perfectamente reconocible para el lector– se realiza, en buena medida, gracias a la utilización de nombres supuestos, con los que el autor consigue, como habremos de ver, distanciarse de los verdaderos protagonistas de los hechos. Dicho procedimiento, al que recurrirá nuevamente en su narrativa exiliada²⁰⁵, fue empleado también, en aquellos años, por Antoniorrobes²⁰⁶ y por José Díaz Fernández en la ya citada *La Venus mecánica*, cuyos «personajes son tipos representativos del momento y alguno de ellos fácilmente identificable

²⁰⁴ Diógenes Dantín, «*Pero sin hijos*. Por Salazar y Chapela», *art. cit.*

²⁰⁵ En *Perico en Londres*, novela en clave, Salazar Chapela lo utiliza de forma reiterada para referirse a los protagonistas del exilio republicano en Gran Bretaña, a los que no siempre es fácil reconocer como personajes de ficción.

²⁰⁶ En *Torerito Soberbio*, el autor desfigura «los nombres siguiendo, con ello, uno de los recursos de la literatura humorística que le permiten mantener ese aspecto de historia de ficción que rompe cuando le parece conveniente, tomándose las licencias que le proporciona la nueva estética en su desenfado y espíritu lúcido característico» (María Ángeles Suz Ruiz, *La narrativa de Antonio Robles Soler (Publicada en España hasta 1939)*, *ob. cit.*, p. 306).

con personas reales». Es el caso del general Villagomil, «caricatura de estilo valleinclanesco [...], personificación del milite que detenta el poder»²⁰⁷ al que podemos emparentar con el general Narciso, de *Pero sin hijos*, una recreación de Miguel Primo de Rivera a quien Gloria y Benjamín ven pasear «apoyado a diestra y siniestra en dos damas de rebosante seno, fuerte grupa y piernas salomónicas» (p. 226). Ambos reparan en las fuertes medidas de seguridad que rodean al gobernante, a quien el autor describe como el «dueño absoluto de las Españas. Dueño de territorios, contribuciones, poderes legislativos y ejecutivos, hombres, Prensa». El general «administraba justicia por sí propio; tenía en su puño cuanto representaba energías o valores; sobre su pecho levantado, pesaban millares de muertos, unos en campaña, otros en la metrópoli; aquéllos en lucha por las colonias; éstos por el régimen» (p. 226).

Salazar Chapela también incorpora a la narración a Alfonso XIII, llamado aquí Fernando XIII –cuyo «pergeño estaba constituido por una mezcla curiosísima de agilidad y torpeza, inteligencia y estulticia, resolución y pasmo» (p. 256)–, y a su esposa, la reina Gregoria Smith –Victoria Eugenia–, a la que vemos acompañada de la mayor de sus hijas, la infanta Carmen –Beatriz, en la realidad–, «tan magnífica de líneas como de color; llena, firme, elegante», con un abrigo entreabierto que «descubría la plenitud del tronco, robusto sin exceso, apretado y flexible» (p. 260). Algunos de los políticos que protagonizaron el cambio de régimen se asoman asimismo a las páginas de la novela con nombres supuestos: el «celebérrimo doctor» don Emilio Alba –Marañón–, «republicano cierto, fecundo sembrador de entusiasmos» (p. 250); el conde de Doblones –Romanones–, «monárquica calcomanía política», era «tuerto y cojo –y a la sazón ministro de Estado–» (p. 250), y Miguel Casas –Miguel Maura–, primer ministro de Gobernación

²⁰⁷ Víctor Fuentes, «De la literatura de vanguardia a la de avanzada: en torno a José

de la República. El autor se detiene algo más en la figura de Anacleto Salamanca –Niceto Alcalá Zamora–, «antiguo ministro de la corona, ahora republicano y jefe del movimiento» (p. 234). A sus cincuenta y tres años, «había como renacido de súbito –para vivir vida más intensa– al pasar de las filas monárquicas a las huestes republicanas» (p. 235), a las que lideraba con el apoyo de «los partidos republicano y socialista» (p. 243), respaldo que le permitió ser presidente de la República.

Pero la gran mayoría de los caracteres que transitan por las páginas de la novela son seres inventados, criaturas de ficción a las que Salazar Chapela les otorga una relevancia lógicamente desigual. Sin salir del ámbito familiar de los personajes principales observamos que el autor prescinde de la presencia de los parientes de Benjamín y de Luis, a los que alude en contadas ocasiones, aunque en ambos casos la figura paterna resulta determinante para los jóvenes, que no desean seguir los pasos de sus progenitores. Nada se nos dice de los ascendientes de Clara, a la que el novelista imaginó ajena a cuanto no fuera ella misma y su capacidad de decidir. Todo lo contrario sucede con Agustina y con Gloria, cuyas familias intervienen muy activamente en el desarrollo de la acción. Don Pedro, padre de la primera, era un «niño pobre» que se había trasladado desde su Castilla natal hasta Cala, donde, como Dimas Calvo y todos sus paisanos en esas mismas circunstancias, hizo una gran fortuna. En Majavea tenía una «posesión rústica» que «participaba de dos elementos: casa de recreo en el campo y casa de campo propiamente, con terrenos a ella subordinados» (p. 65). Por ella sentía «una pasión rara: codicia leguminosa de patrono: amor hortelano» (p. 79). Su hija también despertaba en él sentimientos encontrados. Dos días después de conocer la noticia de su embarazo, no podía mirarla: «el amor y

Díaz Fernández», *art. cit.*, p. 249.

la repulsión acudían a su pecho con fuerzas idénticas y lo mantenían en equilibrio inestable. Tan cerca estaba de abrazar a Agustina como de hundir un puñal en su carne pura en apariencia, pero pecadora de hecho» (p. 63). Era, aseguró Benjamín antes de saber cómo se resolvería el problema que él mismo había creado, «una fiera» (p. 18). Pero cuando se enteró de que don Pedro daba por reparado el honor familiar casando a su hija con «uno de los mayores contribuyentes de Cala, don Dimas Calvo» (p. 182), se sintió identificado con él. «Tu padre –le dijo a Agustina– obra contra sus sentimientos. Un hombre práctico y de talento no debe obrar de otro modo con su hija. Tu padre también sabe del mundo [...]. Sabe tanto de la miseria como del bienestar» (p. 193). Doña Clara, su madre, es consciente «de la inutilidad de su oposición a la voluntad de su marido» (p. 63), por lo que no le queda más remedio que acatar las decisiones de don Pedro y escuchar las violentas amenazas que profiere contra su hija, mientras se le escapa «un hipido, como un pajarito», y cruza «sus manos en actitud dolorosa» (p. 63). De nada sirve que proponga el matrimonio con Benjamín como solución. Agustina es recluida en Majavea a pesar de que a ella no le parece bien. Sólo puede recomendarle a su hija que, como suponemos que ha hecho ella en su matrimonio, se muestre sumisa ante su padre.

En el caso de Lud, su punto de vista ni siquiera llega a expresarse. Para su marido «no había en ella [...] misterio» (p. 51) alguno. Disfrutaba sirviendo el té y «olvidándose de sí propia en una suerte de atención volcada hacia el exterior, esponjada o clueca» (p. 52). Poco después «parecía [...] radiante viendo a sus próximos empecinados en el pan, la mantequilla o las pastas» (p. 53). Pero las conversaciones que mantiene a solas con Salis, con quien llega a establecer una cordial relación, nos descubren algunos de los pensamientos que su marido ignora. No le parece mal que el muchacho participe en actividades revolucionarias, aunque sabe que Benjamín y Diego no lo aprueban. «Ya lo sé», confesó. «Yo no suelo discutir nada [...]. No

entiendo. Ellos saben más que yo. Qué duda cabe» (p. 237). Sin embargo, tenía muy claro que las cosas no estaban bien: «hay muchos descontentos, se reprimen muy duramente las faltas, hay mucha injusticia» (p. 237). España era, a sus ojos, «un país desordenado. Aquí se desperdician muchas riquezas, intelectuales y materiales, por el desorden. Siempre me pareció tan tumultuoso, tan desbocado, tan arbitrario a veces...» (p. 237). Definitivamente, concluyó Lud, había «que poner las cosas en orden»; era «un deber» (p. 238) al que estaban obligados quienes, como Salis, podían arriesgarse un poco. Al joven activista estos razonamientos le sorprendieron muy gratamente: «"Es como si se viera a España desde un astro lejano. Desde un punto dichosamente lejano, del espacio"», pensó después. «O como si se viera a España desde el Polo. Eso es: Lud nos ve desde un paralelo de témpanos de nieve –sorprendida, sin atinar a comprender lo que ven sus ojos, candorosamente, con bondad. O sea: con inteligencia"» (p. 238). Es evidente que la madre de Gloria se sentía mucho más próxima a Salis que a su yerno, «para quien la dureza de Benjamín no era del todo agradable» (p. 224).

Con quien sí se compenetra Benjamín a la perfección es con Solórzano, cuyo aspecto, en el que destacaban sus «barbas entre apostólicas y científicas», según Medina, «recordaba por lo menudo un perfil de sabio junto con una conciencia tácita, pero expresa o visible en ocasiones, de hombre nutrido de lo exterior y ordenado por naturaleza para el púlpito, la tribuna o la cátedra» (p. 45). Era lo que realmente le importaba. Por ello, «si todo lo propio lo dilapidaba en la superficie propia, poco había de quedarle para otros menesteres intelectuales íntimos, puros» (p. 46). A pesar de ello había recibido numerosos «homenajes oficiales, condecoraciones y diplomas» (p. 47) en reconocimiento a su labor como historiador, profesión que compaginaba perfectamente con sus negocios y sus actividades públicas,

entre las que cabe recordar su condición de ex diputado por Belchite. «Solórzano es tan comerciante como tú» (p. 171), aseguró Salis cuando le propuso a Medina que contara con él en el negocio. Y añadió:

Comercia con las eras, las épocas y los siglos como tú comercias con la pintura. Tiene catorce sueldos y dos combinaciones académicas que valen, cuando menos, cincuenta veces lo que esta fábrica. Tres años que estuvo en Barcelona, tuvo un negocio de bacalao. Su prestigio de historiador le sirve para eso (p. 172).

También le ayudaba su posición política, como se demostró muy pronto en *Anidem*. Gracias a sus «fuerzas económicas y de relaciones eficaces», en muy poco tiempo lograron «enriquecer, ampliar y acreditar el negocio» (p. 205). A Solórzano no le interesaba de ningún modo que la situación cambiara. En su opinión «la dictadura ha sido un mal [...]. Pero ha servido para evidenciar la bondad de los viejos políticos y situar a éstos perfectamente, con luces claras y sinceras» (p. 55). Pretendía convencer a Salis de que estaba equivocado: «No todo lo nuevo es bueno. No todo lo viejo es digno de olvido» (p. 57), sentencia «con cierta vanidosa ironía» (p. 57).

Fuera del ámbito familiar, los personajes que se asoman a las páginas de la novela cumplen una función meramente episódica, salvo en el caso de Pepe Escovar y de la pareja formada por Felipe Rejano y Micaela Solalinde. El primero —«menudo, cetrino, madrileño, con tic» (p. 86), «consistente en un modo particular e inmotivado de sorber» (p. 87)— coincide con Luis Salis en *Vivo universo*, revista que había fundado cuando, cumplidos los cuarenta, «le vino estrecha la dimensión de su gloria literaria» —«una gloria para cuatro individuos, aureola propia para andar por casa, si bien por una casa de bonísimos antecedentes, éticos y estéticos» (p. 92)—, y descubrió que «al fondo, lejos, pero visible, estaba la política, que Escovar contempló con su imaginación de poeta como un balcón municipal, ancho y no muy alto, con vistas a una plaza llena, rebosante de público» (p. 93). Pero no podía

participar activamente en cuestiones políticas porque, según Salis, no era «más que un escritor» (p. 94). En veinte años de vida literaria —era «filósofo, crítico, poeta, ensayista» (p. 91)— había publicado cuatro volúmenes, una producción que el novelista describe en términos muy poco elogiosos:

Filósofo: era Escovar un glosador. Crítico: apoyaba sus juicios en una mirada radical (política) y en otra mirada radical (literaria), cuya doble medida le obligaba a bizar de modo sorprendente. Acontecía que no siempre iban juntos la pureza artística y el radicalismo político, y esto era motivo en sus críticas de zig-zags, derrapajes, flirteos, divagaciones. Poeta: andaba Escovar por las más suprasensibles cumbres de lo lírico, de modo que sus poemas jadeaban asmáticos a la caza de elipses, curvas fortuitas, estrellas fugaces... Ensayista: se nutría de cierto diccionario enciclopédico, rollizo de vidas, fechas y nombres propios. Con estas virtudes y la paciencia pura, china o bizantina, del estilista, Escovar había escrito sus cuatro libros endémicos o encanijados en cuanto al tamaño, pero deliciosos en cuanto a la edición (p. 92).

Si la presencia de Escovar sirve para mostrar la creciente politización que vive la sociedad española del momento, tendencia a la que se suma Luis Salis —al que aquél le recrimina en alguna ocasión su condición de burgués y con el que acaba conviniendo en que no se debe luchar por la revolución social, sino que debe hacerse una revolución política, «consistente en un cambio radical del decorado», no «en una transmutación violenta de las cosas» (p. 89)—, las vidas de Felipe Rejano y de su novia atestiguan hasta qué punto puede resultar fatal «la soledad inmarcesible o indeclinable, suerte de oquedad eternal o infinita, que produce a veces el amor» (p. 151). Ambos protagonizan una trágica historia intercalada que remite, salvando todas las distancias, a la manera de proceder de Cervantes en el *Quijote*. Rejano es, desde hace más de un año, huésped de la pensión en la que decide alojarse Medina a su llegada a Madrid. En la habitación que van a compartir desde ese momento el joven lo saluda por primera vez con «una sonrisa blanda y bonachona, elaborada en un rostro sin posibilidades de maldad ni carácter» (p. 19). Tiene veinticinco años, y «un rostro largo, anguloso por

demacración» (p. 19) que refleja su sufrimiento. Había conocido a Micaela en casa de un amigo. En ella vio desde el primer momento su ideal filosófico —«era Oriente por sus ojos, por su pelo, por su grupa; Occidente, por sus hábitos» (p. 153)—. Poco después le declaró sus sentimientos: «me amas, o me muero» (p. 153). La mujer, que acababa de sufrir un desengaño amoroso, estaba «rota espiritual y materialmente, sumersa en la pena de pérdidas definitivas. Todo le sabía a poco; Felipe a nada» (p. 154). Como si se mirara en un espejo, sintió «un tipo de compasión por Felipe, que era compasión por ella misma» (p. 154), y le declaró su amor. Pero cuando llegó el día de la boda «retrocedió aterrada» (p. 155). Sabía que nunca serían felices. Desde entonces, Rejano «comenzó a hacer despropósitos y adoptó para sí propio medidas drásticas de aniquilamiento» (p. 155). No contento con dejarse morir, intentó matarse en más de una ocasión, como pudo comprobar Benjamín antes de que se cortara el cuello con una navaja de afeitar. Enterada de lo sucedido, Micaela quiso verle. Llegó a la pensión vestida de negro, «sin sombrero y con un velillo madrileño color mosca, a través del cual era visible un pelo negro, abundantísimo, ondeado. Era una gran mujer: alta, esbelta, redonda de formas, firme y en extremo sólida y sensual. La piel blanca, deslumbradora» (p. 149). Tuvo la intención de besarlo, pero no pudo hacerlo; «sólo alargó su mano, hundiendo sus dedos en la cabellera del suicida, apenas desmelenada, limpia, sin sangre. Por último, se incorporó: saludó con naturalidad a todos, y se fue» (pp. 150-151).

Micaela abandonaba así «aquel buque de viajeros, navegante en un sexto piso de la Gran Vía» (p. 21) en el que residían, como Rejano y Benjamín, un reducido grupo de huéspedes, al frente de los cuales se situaba doña Filo, a la que todos podían ver por los pasillos de la pensión «imponente y sonora de llaves» (p. 21). Le ayudaban algunas criadas, entre ellas «una muchacha menuda, redondita; el rostro, monjil; la tez, blanca»; con «el pelo negro y

brillante, muy pegado a las sienes» (p. 20), con la que se encerró Medina en un cuarto oscuro dos días después de llegar a Madrid. En la casa

había gente de muy distinta estirpe. Pero daban el tono dominante tres familias palurdas e integrales, con posibilidades territoriales, pecuarias o vacunas. Estas tres familias obviaban más aún la condición ciudadana de algunos comensales, particularmente mujeres, cuyas prendas eran a todas luces cosmopolitas (p. 25).

Desde hacía poco tiempo se hospedaban en la «"Pensión Filo, tránsito de la casa de huéspedes al hotel» (p. 22), dos inglesas, «rubias las dos, de narices cortas y como cortadas a bisel: olfateadoras las ventanillas descaradas» (p. 148), de las que se burlaban algunos huéspedes a cuenta de las costumbres españolas²⁰⁸. Allí vivía también un sacerdote «de lo más joven, pulcro y exquisito. Tenía el pelo muy largo, negro y lustroso; acaso tan largo para ocultar oportunamente la coronilla» (p. 27), pues, según decían, salía todas las noches vestido de paisano para reunirse en una tasca con sus amigos. Las mujeres de la pensión estaban muy intrigadas con él; «daba una sensación teatral: la de un actor elegante, ordenado provisionalmente para salir a escena» (p. 22).

Para conocer a todos los residentes lo mejor era asistir al «salón de doña Paca» (p. 25); esto es, a la habitación del «decano de la "Pensión Filo"» (p. 26), una «señora gruesa», de «unos cincuenta años, con reminiscencias posibles, ahora caricaturales, de una belleza donde la cantidad hubo de jugar mejor papel que las proporciones y la línea» (p. 26). Estaba sola y «vindicaba su viudez y soledad con aquellos simulacros de gran mundo, en

²⁰⁸ Tras la muerte de Rejano, una de ellas preguntó si en España eran frecuentes los suicidios. «Frecuentísimos —contestó con sorna Jorge Rubio, un huésped abogado—. Aquí, o nos quieren, o nos matamos en seguida. —¡Ah! —exclamó la extranjera, que miró a su hermana como si se viera en una tribu de negros. —Tenga usted cuidado de no enamorarse a nadie —continuó Rubio—. Tendría usted que casarse o llevar la responsabilidad de una muerte. Ambas cosas son tristes» (p. 156).

los cuales su conversación abundante, amplia y retrospectiva, animaba las reuniones con narraciones de viajes, amores, éxitos, suicidios» (p. 26). Su marido había sido capitán mercante «y había naufragado heroicamente, con su buque, en las aguas del Canal de la Mancha» (p. 26).

Fuera de la pensión, el mosaico social que compone Salazar Chapela se completa con la presencia de personajes como el interlocutor de Medina en el laboratorio Planas, «un alemán con la cabeza perfectamente roja» que, «desde su fenomenica estatura, hablaba a Benjamín como asomado a un balcón imaginario pero constante, desprovisto de ménsulas y barandillas» (p. 30)²⁰⁹; el cajero de Anidem, «un hombre gordito, de aspecto abacial, suave, simpático» (p. 223), o los policías que efectúan el registro en la citada empresa. «Eran tres: aire campesino o pueblerino, con graves propensiones a gestos, ademanes y entonaciones insociables, orlados de fatuas actitudes de sagacidad inexistente» (p. 222).

La caracterización de algunas de las criaturas de ficción que pueblan la narración y su participación en ciertos episodios de la misma nos recuerdan algunos de los sucesos y de los personajes que aparecen en *El árbol de la ciencia*, de Pío Baroja, novela de aprendizaje²¹⁰ con la que Salazar Chapela establece algunos diálogos intertextuales evidentes²¹¹. Podría ser casual que

²⁰⁹ Para caracterizarlo, Salazar Chapela pudo haberse inspirado en un ser real, al que se refirió en una «Carta de Londres»: «Durante dos o tres años estuve en Madrid en contacto con una gran imprenta cuyo jefe era un alemán. Este alemán, cuando se encolerizaba por algo del trabajo, tenía la peregrina ocurrencia de soltar un taco hispano. En los labios de aquel teutón ese taco hispano constituía el vocablo más incoloro, inodoro e insípido que imaginarse puede. El resultado era que los obreros que le rodeaban en aquel momento, en vez de atemorizarse ante el jefe encolerizado, tenían que hacer poderosos esfuerzos para no echarse a reír» (Esteban Salazar Chapela, «Carta de Londres. La palabrota, su acento y su atmósfera», *Información*, La Habana (25 de octubre de 1955), p. B-2).

²¹⁰ Cfr. Sergio Beser, *Pío Baroja. El árbol de la ciencia*. Barcelona, Editorial Laia (Guías Laia de Literatura, 4), 1983, pp. 57-58.

²¹¹ En opinión de Giménez Caballero, *Pero sin hijos* «recuerda en el modo de articular palabras a Pío Baroja» («Declaraciones sobre novelas y otros libros. Chapela, novelista paternal», *art. cit.*), afirmación que no constituye precisamente un elogio, pues éste ha sido, como se sabe, uno de los aspectos que más se le ha criticado al escritor vasco. El director de *La Gaceta Literaria* no justifica su comentario, como tampoco lo hace cuando asegura

Benjamín y Andrés Hurtado, cuyas personalidades son, por otra parte, tan radicalmente distintas²¹², intenten resolver la situación en la que cada uno de ellos se encuentra a silletazos. Eso es lo que pretende el personaje de Baroja con Manolo el Chafandín en la segunda parte de la obra²¹³, y lo que consigue hacer Medina cuando irrumpen en la redacción de *Vivo Universo* los cinco integrantes de la banda de los «Caballeros Porreros», denominados así por tratarse de una sociedad en cuyos «estatutos y votos obligaban a cada caballero socio a tomar una porra y una pistola» (p. 124). En ambas novelas los protagonistas viajan en tren desde Madrid hacia distintas localidades del sur del país, para regresar poco tiempo después a la capital, pues no les es posible vivir en un medio rural. En el trayecto, fijan su atención en algunos pasajeros extranjeros, sobre los que se detienen a pensar unos momentos. Tanto Hurtado como Medina conocen a «un hombre enamorado de verdad»²¹⁴ —Lamela, en la obra de Baroja; Rejano, en la de Salazar Chapela—. Se trata, según se nos advierte en *El árbol de la ciencia*, de algo verdaderamente «anómalo», opinión con la que coincide Benjamín, quien descubre así que «existe el amor», lo que le parece cuanto menos «curioso» (p. 157). Lamela y Rejano no son correspondidos por las mujeres que aman, hecho que no llegan a aceptar y que convierte a ambos personajes en seres extravagantes y únicos, cuyos finales acabarán siendo distintos. Estas similitudes podrían ser meras coincidencias, pero no parece que sea fruto de

que la novela «recuerda en el mirar de ojos a Ortega y Gasset». Tal vez sólo pretendía relacionar la obra de Salazar Chapela con los nombres de los protagonistas del debate sobre la novela que tuvo lugar a principios de la década de los veinte. Para el autor de una de las reseñas aparecidas tras la publicación de *Pero sin hijos*, la obra «tiene la vitalidad de las novelas de un Baroja» («Publicaciones. *Pero sin hijos*. E. Salazar y Chapela», *art. cit.*).

²¹² Ambos representan actitudes vitales totalmente opuestas: Andrés Hurtado, la contemplación; Benjamín Medina, la acción.

²¹³ Cfr. Pío Baroja, *El árbol de la ciencia*. Edición de Pío Caro Baroja. Madrid, Ediciones Cátedra-Ediciones Caro Raggio (Letras Hispánicas, 225), 1992, p. 119.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 77

la casualidad la última de las analogías que hemos hallado. Nos referimos a la existencia de dos matrimonios entre los que se establece un paralelismo evidente. Son la pareja formada por Dorotea y José, personajes a los que dio vida Baroja, y la integrada por Josefa y Fermín, creada por Salazar Chapela, en cuyas casas se hospedan por un breve período de tiempo Andrés Hurtado y Benjamín Medina, respectivamente. Ambas mujeres poseen rasgos casi idénticos. Dorotea es «una mujer morena, de tez blanca, de cara casi perfecta; tenía un tipo de Dolorosa; ojos negrísimos y pelo brillante como de azabache»²¹⁵. Josefa, de «unos treinta y cinco años», poseía «un tipo de belleza efectista, pero maltratada o abandonada, y un timbre de voz encantador» (p. 162). «Era lista, inteligente» (p. 163), como la patrona de Alcolea del Campo, a la que Andrés considera «una mujer muy buena, muy inteligente...»²¹⁶. Su problema «es que está casada con un hombre que es un idiota, un imbécil»²¹⁷. Pepinito, como «le decían en burla en todo el pueblo»²¹⁸, era, en efecto, «un hombre estúpido, con facha de degenerado, cara juanetuda, las orejas muy separadas de la cabeza y el labio colgando»²¹⁹. Fermín es, según la descripción que nos ofrece Salazar Chapela, un «lelo» (p. 162) que no había trabajado nunca; «se pasaba las horas muertas sentado en un sillón, mirando al boulevard, o limpiando las jaulas de dos de sus pasiones inevitables: dos jilgueros» (pp. 162-163). Esos pájaros nos recuerdan también a Pepinito, aunque en su caso se divierte azuzando al gato de la casa para que se abalance sobre un gorrión herido. El hombre maltrata verbalmente a su mujer, mientras que Fermín explota a Josefa, pues es ella la que sostiene la casa «haciendo pantalones para dos sastres» (p. 163). A raíz de la llegada de Benjamín y de Andrés a sus vidas, las dos patronas

²¹⁵ *Ibidem*, p. 203.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 239.

²¹⁷ *Idem*.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 202.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 203.

descubren en sí mismas valores que creían perdidos, pues ambos jóvenes se empeñan en convencerlas de que merecen algo mejor de lo que tienen. Josefa, que se había resignado a vivir con un marido al que desprecia, «aflojó su brazo y se dejó aproximar al lecho de Benjamín» (p. 166) la mañana que decidió llevarle el desayuno a su habitación. Pero «cuando Benjamín comenzó a oprimir las formas dóciles, doña Josefa se levantó como disparada por un resorte inactivo hasta ese momento» (p. 166). Dorotea sí accedió a pasar una noche con Andrés Hurtado. A la mañana siguiente, él «quiso retenerla entre sus brazos», pero ella se levantó y «huyó del cuarto»²²⁰, del mismo modo en que lo hace el personaje de Salazar Chapela, cuya capacidad para dar vida a los seres más diversos —independientemente de su origen— quedó demostrada, como señaló de forma unánime la crítica, en esta primera novela.

4.2.4. Técnicas narrativas

Para caracterizarlos, el escritor utilizó, como Baroja²²¹, dos procedimientos distintos. El reservado para los personajes principales permite ir conociéndolos paulatinamente a través de sus acciones y de las

²²⁰ *Ibidem*, p. 204.

²²¹ Sobre el autor de *Camino de perfección* vertió Salazar Chapela algunos juicios en sus «Cartas de Londres». Le parecía «el mejor de nuestros novelistas posterior a Galdós», escritor que «nunca fue, ni pudo ser tampoco, al revés que Galdós, un novelista popular. Le impidieron ser popular muchas cosas, pero quizá más que nada su original cabeza de intelectual verdadero. Era Baroja el escritor que tenía perentoria necesidad de opinar, el escritor con muchas cosas que decir, contar o describir. Esto hace de todas sus novelas unos libros desordenados, donde las descripciones y las disquisiciones hipertrofian el género e interrumpen a cada paso la buena marcha del relato» (E. Salazar Chapela, «Carta de Londres. Baroja», *Información*, La Habana (27 de noviembre de 1956), p. B-2). Unos años más tarde, el periodista volvía sobre el mismo tema: «(Baroja no ha sido nunca popular en España al modo de Galdós ni de Blasco Ibáñez. Por lo que yo he podido observar, las mujeres, incluso las mujeres muy habituadas a leer, se aburren con Baroja. Y un novelista que aburre a las mujeres, amados lectores, un novelista que aburre a las mujeres está perdido..., perdido para la popularidad integral) (Esteban Salazar Chapela, «Carta de Londres», *Asomante*, Puerto Rico, 1 (1960), p. 65).

conversaciones que entablan con otros seres de ficción, como hemos podido comprobar en las páginas precedentes. Con la ayuda del narrador, voz que aporta la información que el lector debe conocer, se completa la descripción física y psicológica de los protagonistas de la narración²²². En el caso de los secundarios, Salazar Chapela traza breves esbozos iniciales en los que descubrimos algunas de sus peculiaridades corporales –y a veces también conductuales–, rasgos con los que consigue singularizarlos, aunque en ocasiones resulten ciertamente arquetípicos. Así sucede con las criadas, de las que se señala su voluminosa apariencia y su procedencia social; en la representación de los hombres de ideología comunista, siempre dispuestos o empuñar una pistola, o en la descripción de las extranjeras, entre las que se encuentra, además de las que ya han sido mencionadas, la mujer «alta, recia, sanguínea, la piel saludable, sin afeites; sin duda, alemana» (p. 198) que Benjamín ve en el tren.

Mayor atención merece el análisis de la perspectiva desde la que el autor observó a sus personajes, pues «la postura», tal y como señaló Salazar Chapela cuando le preguntaron si estaba de acuerdo con algunos de los comentarios que se habían realizado poco después de la publicación de la novela, es lo verdaderamente importante:

El novelista castizo español crea siempre personajes inferiores a él, con los cuales anda en su novela a zurriagazos, cuando no burlándose de ellos. Shakespeare creaba a la altura del corazón; es decir, creaba hombres iguales a él. El español –Cervantes, Quevedo– crea siempre seres inferiores al novelista. Ello le proporciona una posibilidad: la crueldad. Por mi parte, y sin que pretenda compararme con estos clásicos, no creo ser excesivamente cruel en mi libro. Mi humorismo no es tan negro como han pretendido presentarlo²²³.

²²² Es evidente que Salazar Chapela no sigue la recomendación más importante que hace Ortega y Gasset en *Ideas sobre la novela*, donde asegura que el novelista «ha de hacer como el pintor impresionista, que sitúa en el lienzo los ingredientes necesarios para que yo vea una manzana, dejándome a mí el cuidado de dar a ese material su última perfección» (*Ideas sobre el teatro y la novela*. Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial (Obras de José Ortega y Gasset, 19), 1995, p. 22).

²²³ L. de Ferreira, «Los nuevos valores de la literatura. Hablando con E. Salazar y Chapela», *art. cit.*

Sus palabras coinciden, hasta en alguno de los ejemplos, con las que pronunció en 1928 Valle-Inclán en la entrevista que le realizó, para *ABC*, Gregorio Martínez Sierra. En ella el autor de *Lucas de bohemia* se refirió a los «tres modos de ver el mundo, artística o estéticamente» que existen. Homero si situaba «de rodillas»; Shakespeare, «en pie»; Quevedo y Cervantes, «levantado[s] en el aire». Esta última perspectiva, aseguró Valle-Inclán, «es la que me movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir los "esperpentos", el género literario que yo bautizo con el nombre de "esperpentos"»²²⁴.

Salazar Chapela no llegó a tanto, pero se aproximó a la postura adoptada por Valle-Inclán en su nueva estética²²⁵. Sin reparar en la relación que podía establecerse en el enfoque elegido por ambos escritores, R. Verdier vio en *Pero sin hijos* «algo imponderable que le da un perfil bien distinto de esas otras novelas cotidianas, algo difícil de pescar en una mirada primera»: «el

²²⁴ «Hablando con Valle-Inclán de él y de su obra. Entrevista con Gregorio Martínez Sierra, *ABC*, Madrid (7 de diciembre de 1928); fragmento reproducido en Juan Rodríguez (coord.), *Ramón del Valle-Inclán*. Madrid, Ediciones Eneida (Colección Semblanzas, 6), 2000, pp. 98-99.

²²⁵ Por ello, Salazar Chapela tomó en especial consideración la opinión que le mereció *Pero sin hijos* a Valle-Inclán, quien, según nos ha asegurado Amelia Montero –su amiga y secretaria en el exilio–, lo felicitó «no por esta novela, sino por las futuras novelas» que sin duda iba a escribir (carta fechada en Londres el 20 de octubre de 1997; texto reproducido en Apéndice III). Salazar Chapela asistió al banquete en honor de Valle-Inclán que se celebró en el Palace Hotel, de Madrid, a principios de junio de 1932, acto en cuya tarjeta de invitación se consignó que había sido organizado para festejar el éxito de *Tirano Banderas* y de la serie *El ruedo ibérico*. Al iniciarse los parlamentos, Unamuno precisó que «la ocasión la ha dado más que el éxito que ha obtenido frente al público, su fracaso frente a la Academia de la Lengua, al negarle ésta un merecido premio» («Anoche se celebró el banquete en honor de Don Ramón del Valle-Inclán», *Ahora*, Madrid (8 de junio de 1932; artículo reproducido en Manuel Chaves Nogales, *Obra periodística*. Edición e introducción de María Isabel Cintas Guillén. Sevilla, Diputación de Sevilla (Biblioteca de Autores Sevillanos, 8), 2001, tomo II, p. 752).

trato especial que sus muñecos reciben»²²⁶. Ésta es, en su opinión, una «actitud del autor [que] da a la obra un fuerte cuño original», porque

hasta ahora el autor se encerró en el personaje y allí, situado en la entraña, dictaba palabras y encendía emociones. Salazar Chapela trata a sus muñecos en forma semejante a la de aquel ilustre señor Pigmalión de Jacinto Grau; los trata a distancia, en perspectiva, en escorzo, por así decirlo. No participa de ellos, interpone superficies que le permiten ironizar desde lejos, con una ironía sabrosa, sin sarcasmo ni punzadas, que modela los labios en sonrisas de cascabel, sin escozores ni resabios pedagógicos. Sus personajes son eso simplemente, personajes, muñecos que rompen su marcha en nuestro ámbito interior sin pisadas fuertes, blandos, suaves. Podemos reírnos de ellos pero podemos también henchir una vela con vientos de emoción [...]. Benjamín Medina, en su alma cuadrada; Agustina, con su apasionamiento fácilmente desviable; [...]; Solórzano con su ciencia comerciable; Salis con su franca alegría dinámica, son muñecos a fin de cuentas, muñecos bien presentados, limpios de malas intenciones hacia el lector, cansado de tantos afanes de domesticar al mundo como a cada instante le sirven.

Otros críticos también valoraron muy positivamente la perspectiva adoptada por el novelista. Diógenes Dantín se refirió al tratamiento del que es objeto Benjamín Medina, al que se dirige en estos términos: «Que es usted un cobarde lo sabe también su creador espiritual, Salazar y Chapela», quien, «tras las bambalinas, se ríe de usted, como me río yo y como se ríen todos a los que usted indiscretamente canta su rebeldía»²²⁷. Según Alberto Insúa, Medina «sería para nosotros un individuo repelente si le asistiera la adhesión del novelista. Pero lo mejor de este novelista es su objetividad impermeable. Y de otra parte, su observación es tan aguda y su humorismo tan fértil y tan nuevo, que logra –y esta es la sal de la novela– que todas sus criaturas nos atraigan con un interés biológico superior a la simpatía o repulsión que puedan inspirarnos»²²⁸.

²²⁶ R. Verdier, «Una novela de E. Salazar y Chapela. *Pero sin hijos*», *art. cit.*

²²⁷ Diógenes Dantín, «*Pero sin hijos*. Por Salazar y Chapela», *art. cit.*

²²⁸ Alberto Insúa, «Perspectivas. Una novela de la Revolución», *art. cit.*

La «actitud reservada»²²⁹ que mantiene Salazar Chapela a lo largo de la obra le lleva finalmente, según el crítico de *El Socialista*, a dirigir «una carta a la triste y unilateral Agustina mofándose de ella. Pero Agustina, unilateral, no le comprende ni le comprenderá nunca»²³⁰. En la misiva final, el autor declara que ha sido «sobremanera tolerante» (p. 285) con los personajes del libro, especialmente con la muchacha de Cala, cuya «naturaleza, por decirlo así, insobornable» (p. 286) «era imposible desviar [...] de su camino» (p. 286)²³¹. «Respetar a las personas» (p. 305), continúa Salazar Chapela una argumentación en la que se entremezclan la seriedad de sus convicciones con el humor que puede considerarse inherente a la ficción, es el deber de todo escritor. Así lo demostró Flaubert, cuya paciencia le permitió «aguantar imperturbable de gesto —es decir, de estilo— a una mujer tan insoportable, tan cursi como Madame Bovary» (p. 305). Lo mismo puede decirse de Cervantes, quien «dio pruebas de tolerancia resistiendo a un loco, Don Quijote, en innúmeras peregrinaciones» (p. 305). En este caso, el autor, «hartado de soportar las locuras a que le obligaba su propio personaje (que le obligaba no a hacer, sino a escribir, y esto es lo terrible), no pudo por menos de tomar la venganza, a veces demasiado fácil, de la ironía» (p. 305). Salazar Chapela confesó reiteradamente, aunque no resultara por ello más convincente, que él —tan proclive a recurrir a ella— no se la había permitido

²²⁹ Diógenes Dantín, «*Pero sin hijos*. Por Salazar y Chapela», *art. cit.*

²³⁰ *Idem.*

²³¹ El contenido de la carta que dirige a Agustina al final de la novela no concuerda con el comentario que Salazar Chapela realizó acerca de los personajes poco antes de publicarse la novela. En ésta podemos leer lo siguiente: «Si yo no intervengo enérgicamente en el capítulo primero de esta obra y le hago abortar a usted en una tarde inolvidable de primavera, usted hubiera tenido un hijo, que contaría ahora, si no calculo mal, cinco años» (pp. 289-290). En la entrevista mantenida con Ataúlfo G. Asenjo aseguró, como ya ha sido dicho, que a los personajes «no hay modo de sujetarlos. Hacen lo que quieren: Saltan, se desesperan, juegan, ríen. Es una jaula de locos, un verdadero manicomio. Uno no tiene otra misión que escribir día por día las vicisitudes de la jaula, asomado a uno de sus barrotes...» («Entreviú. E. Salazar y Chapela, novelista», *art. cit.*).

(p. 286, 305), sino que había adoptado una «actitud [...] ejemplarísima de impersonalidad frente a [los] personajes» (p. 304), distancia que le dispensaba de tomar partido a favor de unos o de otros, al menos de forma evidente, y que no siempre pudo o quiso mantener, como observó la crítica en su día, según hemos podido comprobar.

Examinada con detenimiento la función que desempeña el narrador, descubrimos que su voz alterna intervenciones propias de un supuesto observador externo —que sólo cuenta aquello que ve— y apariciones típicas de un punto de vista omnisciente, a través del cual informa, cuando es necesario, de lo que no puede ser captado con la mirada. Se refuerza así el realismo de una narración en la que no todo está perfectamente determinado, sino que va siendo descubierto por el lector al mismo tiempo que sucede, como si también él se encontrara allí.

Por ello, a menudo descubrimos al narrador observando a personajes como Agustina, quien «parecía lela o estúpida, inmóvil contra el bastidor de la puerta, los ojos en el suelo» (p. 76), la noche en la que, tras mantener el primer encuentro íntimo con Benjamín, él la acompañó a su casa. En Sunnybrook —adonde «ha venido» (p. 266), según afirma el narrador, como si también se encontrara en ese mismo lugar—, «si piensa [...], no lo demuestra la naturalidad de su rostro ni la tranquilidad de su tronco y extremidades» (p. 267). A Clara, que «tenía una suerte de aridez en el rostro, proveniente [*sic*] acaso de su boca, perfectamente fría» (p. 103), «se la veía medio dormida o con un pesar inconfeso» (p. 249). Cuando besa a Salis, éste pronuncia unas pocas palabras «con una sonrisa *no sabemos si* visionaria o estúpida» (p. 264). En el caso de los personajes secundarios su aspecto es, en muchas ocasiones, su mejor carta de presentación, como en el caso de doña Paca, de la que se nos dice que «tendría unos cincuenta años» (p. 26), o de Felipe

Rejano, quien «no tendría [...] más allá de veinticinco» (p. 19)²³². Uno de los muchachos comunistas que llega a la redacción de *Vivo Universo* «parecía asturiano: los ojos húmedos y alegres, el porte sobremanera agradable» (p. 126). A veces, tampoco es posible saber con certeza el tiempo transcurrido. El registro policial realizado en la fábrica de pinturas «duró, *cuando menos*, media hora» (p. 222); la corrección de las erratas que se habían deslizado en la proclama republicana que preparaban Salis y sus compañeros se alargó «tanto, *cuando menos*, como la composición de la misma» (p. 246). El espacio que se describe termina allá donde alcanza la vista: «Si *nos asomamos* a este vano», anuncia el narrador tras mencionar el balcón de la habitación donde descansa Agustina, «la noche impone a los sentidos resonancias marinas [...]. Más allá, *no sabemos qué*: un derribo inmenso o un campo de fútbol, al oeste detenido por el mar» (p. 10).

Para superar las limitaciones que implica este punto de vista, Salazar Chapela recurre a un narrador omnisciente con el que puede penetrar en la psicología de sus personajes principales, a los que convierte por momentos en seres transparentes. Tras el triunfo republicano y la salida de España de la familia de Benjamín, Salis sueña con un Madrid nuevo, desde el que puede acceder al mar, y donde, a diferencia de lo que ha ocurrido en realidad, reconoce «a muchos, a infinitos ojos, a infinitas expresiones oculares, en las cuales predominaba, por extraña casualidad, la de Lud» (p. 263). Dormida, Agustina nos descubre el conflicto en el que se debate, tanto al inicio de la novela como a su cierre. En ambos sueños, Benjamín llega para llevársela, como ya ha sido referido.

²³² Sobre este mismo personaje, el autor escribe: «Felipe Rejano, por de pronto, adoraba la música. *Es un dato*. Desde muy joven adoraba la música» (p. 152). Un poco más adelante, añade: «Fue una tarde a casa de un amigo: tropezó con Micaela Solalinde. ¿Sabéis de un *auto* a toda máquina chocando en un viraje inesperado, estrellándose, con un poste? Pero aquí no se trataba de un poste» (p. 153).

Para que el lector conozca tal y como es a Medina, Salazar Chapela se sirve en varias ocasiones de los monólogos, a través de los cuales recibimos una información inequívoca sobre su verdadera personalidad. Nada más salir de Cala, el muchacho siente que su destino se ha torcido por culpa de los demás:

«¡Bestia de don Pedro! Estábamos allí tan a gusto: el porvenir despejado, la probabilidad de un negocio, la seguridad de una vida próspera... Pero las mujeres, también, son imbéciles: Tienen una susceptibilidad maternal repugnante. Todo lo sacrifican al momento y hacen de su vida un conjunto de actos sin previsión, sin normas ni razones. Y uno es delicado. Uno es cortés. Uno quiere disimular las precauciones en obsequio a los sentimentalismos» (pp.17-18).

Instalado en Madrid, intenta convencerse de que su infortunio es transitorio, y de que será capaz de reconducir su vida:

«El mundo es el mundo. El mundo es de tierra. El mundo está ahí. Pero hay que conquistarlo palmo a palmo, con tenacidad y carácter, con acero más duro que flexible. Esto es cierto como esta calle: evidente como mi existencia. La dificultad está en la conquista. Tan difícil conquistar hombres como mujeres. Tan difícil Gloria como Salis. Tan difícil el amor como el dinero. Pero tan fáciles uno y otro si se tiene la mano dura, el pulso firme. Yo tengo el pulso firme y durísimas las manos, porque no vengo de parte alguna y estoy en camino, en cambio, de llegar a algún sitio [...]. Sé que hay hombres preocupados sentimentalmente: son los distraídos. Sé de otros, satisfechos con un pedazo de pan: son los imbéciles. Hay que emular, por tanto, a los despiertos: son los conquistadores. Por estos conquistadores ha sido posible aplicar al mundo unidades de medida: cuadricularlo y cubcarlo. Por estos conquistadores el mundo es un plano con límites precisos en el cual cabe recortar polígonos diversos en tamaños y formas. Yo he de recortar mi polígono. Sé de su forma o fórmula comercial. Pero ignoro su área» (pp. 146-147).

Encauzados a su gusto negocio y existencia, Benjamín viaja a Cala para dar por finalizado un enojoso capítulo de su vida. Antes de llegar, piensa en la muchacha y se tranquiliza: «"Debe estar muy bien. Y don Pedro, de espíritu, mucho mejor"». Para él todo está solucionado. Sin embargo, ello no le impide pensar poco después que «"las mujeres, la verdad, son imbéciles. Son de un romanticismo incorregible. Agustina me pide auxilio como si se hallara

a las puertas del fracaso, cuando acaban de abrirse las del triunfo. Es tonta"» (p. 182).

Cuando las intervenciones de Medina no son tan reveladoras como en los casos que acabamos de observar, es el narrador el encargado de asegurar que la interpretación de sus palabras o de sus acciones se realiza correctamente. «"Soy un romántico", se decía como quien se escupe a sí propio. Pero no era un romántico. Era el extremo opuesto» (p. 33), rectifica la voz del narrador, que parece conocer mejor al personaje que él mismo. Tampoco está en lo cierto cuando concluye que su carácter es el resultado de la educación recibida: «"Conmigo han empleado el endurecimiento físico. A golpes, han logrado endurecerme por completo, en cuerpo y alma"» (p. 32). Para el narrador, «esto no era verdad» (p. 32). Medina se equivocaba en esto del mismo modo que le sucedía con Agustina. Ella «no pertenecía al mundo de Benjamín: Esto lo ignoraba Benjamín» (p. 35). Siempre alerta, el narrador se apresura a certificar cualquier aspecto de la historia, de la realidad de la narración, que pueda llamar a engaño. «La verdad», nos dice el narrador cuando describe el encuentro entre padre e hija dos días después de que Agustina sufra un aborto, «es que don Pedro no podía mirar a su hija en aquella ocasión solemne: el amor y la repulsión acudían a su pecho con fuerzas idénticas y lo mantenían en equilibrio inestable» (pp. 62-63). Otra conversación, la que mantienen en Sunnybrook Agustina y Benjamín, se interrumpe para dar fe de los cambios que se han operado en el cuerpo de la muchacha, mejoras en las que repara el joven. «Era verdad» (p. 186), afirma el narrador.

La impersonalidad del autor no es, por tanto, tan ejemplar como éste afirma en la carta que le dirige a Agustina, pero resulta eficaz para evitar el maniqueísmo en el que Salazar Chapela no deseaba incurrir. A pesar de todo, el lector puede descubrir que sus simpatías se dirigen hacia Salis y

Clara, frente a Benjamín y Agustina; que ofrece una visión mucho más amable de la figura materna que de la paterna, tanto en el caso de la familia de Gloria como en el caso de la chica de Cala; que le atrae más el cuerpo de la mujer europea que el de la española, o que ridiculiza sin ningún pudor al sector más reaccionario de la aristocracia del país, a la que pertenecen «la duquesa de Coles» y «el duque de Salivas» (p. 125). Por ello, no nos parece estrictamente necesario, tal y como asegura el autor, que se justificara en la carta final, donde le confiesa a Agustina que su deseo al hacerlo no era tanto convencerla «de ciertas elementales verdades, como poner libre, a salvo, mi pensamiento», pues «el derecho al pensamiento independiente es el primero entre los derechos del hombre» (p. 304). El problema que se le planteó a Salazar Chapela es que el ejercicio de esa libertad fundamental, practicado de forma explícita, entraba en conflicto con su propia concepción de la novela, en la que no admite la inclusión de tesis alguna. Por ello no le quedó más opción que intervenir en el debate sobre la maternidad y la situación de la mujer fuera del marco estricto del relato, en un texto diferenciado —escrito en cursiva— que podemos considerar fronterizo entre la ficción y la realidad. En la narración, la voz del autor implícito, que no puede acallar del todo, se deja oír en muy pocas ocasiones, y siempre para describir sensaciones, sentimientos o costumbres conocidos por todos, afirmaciones que llaman la atención del lector al ser enunciadas no en pretérito —tiempo verbal de la narración— sino en presente. «Nada tan grato como sentirse andar por esa senda, el rostro o la brisa sin agresividades, seguro de un signo donde confluyen fuerzas distantes y distintas, pero de conjunto armónico delicioso. Llamémosle suerte» (p. 29), nos dice antes de informarnos de que Medina había conseguido trabajo en Madrid. También la situación que vive Agustina propicia el comentario del autor. Cuando la muchacha se queda en Majavea, éste recuerda que «en la soledad pero más particularmente en la soledad de la noche; en la soledad —pero más particularmente en la soledad de la

naturaleza, inocente en sí, indiferente a nosotros, cándida y cruel a un tiempo— el espíritu se abre al espíritu y muestra sus recorridos en un cuadro sinóptico» (p. 67). Allí Agustina sintió miedo y aburrimiento. «Es paradójal [*sic*]», reflexiona Salazar Chapela: «pero las mujeres, los seres más naturales del mundo —tan naturales o espontáneos como las nubes, tan volátiles y caprichosos y huidizos como las mismas— se aburren empero en la naturaleza y reclaman como ningún otro ser del artificio de las cosas para deslizar por él una materia, su temperamento, esencialmente natural» (pp. 180-181). Las generalizaciones con las que interviene de vez en cuando el autor se refieren también al amor, de cuyo conocimiento —ironías aparte— parece sentirse muy seguro Salazar Chapela. Es un sentimiento que «no se precipita en los animales superiores —tigres, panteras, elefantes, hombres— sin una dosis indispensable de soledad» (p. 71); «un sentimiento de vitalidad inverosímil, dispuesto a salvarse a ultranza de tempestades, eclipses, cataclismos» (p. 78). Por lo que se refiere a los modos del discurso utilizados, cabe señalar, en primer lugar, que es la narración la forma que ocupa la mayor parte de las páginas de *Pero sin hijos*, como no podía ser de otro modo en una novela en la que se relatan los episodios que viven los personajes durante un período decisivo de su existencia. Pero Salazar Chapela parece tener muy claro que estos seres deben mostrarse ante el lector directamente, por lo que el diálogo adquiere gran relevancia en la obra. Se trata, en ocasiones, de intervenciones breves —a veces muy rápidas— que apenas contribuyen al conocimiento de sus protagonistas, puesto que han sido pensadas para dotar de cierta agilidad al fragmento narrativo en el que se insertan. Pero cuando hablan los personajes principales sobre los asuntos que les preocupan, el estilo directo gana en extensión y densidad. Así sucede en la conversación sobre política que mantienen Solórzano y Salis —el personaje que realiza una intervención más amplia—, mientras Medina aprovecha «la confusa greguería para mirar a

Gloria» (p. 54); o en la que discurre entre éste y Escovar el día de la huelga general. Lo mismo pasa cuando Luis y Clara exponen lo que piensan sobre su relación personal, y también al final de la novela, en el momento en que Agustina, ya en Sunnybrook, consigue distanciarse sentimentalmente de Benjamín para hablarle como no lo había hecho hasta entonces.

En el caso de la descripción también observamos dos usos diferenciados en la obra. Además de valerse de ella para caracterizar a los personajes, a los que, como ha sido referido, retrata de forma rápida, Salazar Chapela se detiene a conciencia en la pintura de los lugares y de los ambientes en los que viven o por los que transitan los protagonistas. *Pero sin hijos* transcurre en tres espacios principales —Cala, Madrid y Sunnybrook—, localidades entre las que existen evidentes diferencias, no sólo por lo que se refiere a sus peculiaridades esenciales, sino por la significación que el autor les otorga. Sunnybrook, donde transcurre la acción de *La burladora de Londres*, es la población menos importante de la obra, cuyo último capítulo, el XV, se sitúa en esta playa de «arena pulida y redonda, húmeda y espejeante» (p. 265) que mira «al mar del Norte» (p. 264). Allí se dan cita «el blanco, el azul, el verde, el rojo, el amarillo de sombrillas y kioscos, toldos y cobertizos, lonas y quitasoles» (p. 265), junto al «verdemar», el «verdetierra», el «azulcielo» y el «frescocarne» (p. 265) de «la piel lustral del mundo» (p. 265). Porque habitualmente en Sunnybrook «es posible adivinar el esguince yanqui, con su piel del mismo color —y el francés, y el español, y el belga, y el inglés—. O el esguince escandinavo, fácil de confundir de puro blanco, cándido, con la espuma del agua» (p. 266). Pero ese año el lugar es, «contra su costumbre, español. Al menos predomina en la playa el moreno pigmento y no es difícil hallar en los siete kilómetros de arena axilas, ojos y grupas españoles» (p. 266). Se ha producido «una irrupción inopinada de aristócratas, de falsos y auténticos burgueses, de embajadores y ministros destituidos, del rey destronado...» (p. 266): «la corte de otro tiempo» se ha congregado en esta

playa imaginaria en la que también se encuentra Agustina. Su habitación del Ritz se nos aparece, a las dos de la mañana, como una «una caja silenciosa de sombras y luces abierta al mundo por un alto vano rectangular: el balcón» (p. 275).

Del mismo modo retrata el autor la estancia en la que se encuentra Agustina al principio de la novela (p. 10). Está en Cala, una ciudad de nombre inventado situada al sur de España, donde se desarrollan los capítulos I, V, XI de *Pero sin hijos*. El primero sucede íntegramente en la habitación de Agustina. En el capítulo V, el autor nos ofrece algunos datos más sobre la vivienda, junto a la que se extiende «una alameda sombría, magnífica en plátanos y caobas» (p. 64). También conocemos en estas páginas la residencia de Benjamín, «una habitación, ni grande ni chica, con balcón al jardín: un jardín abandonado a sus espontaneidades vegetales, hartas escasas; blanco por el polvo del camino; sucio» (p. 71), que había alquilado en un viejo chalet, lo que supuso para él «un adelanto social y económico, cuyas realidades podían resumirse en una palabra: libertad» (pp. 71-72). En esa estancia, tras atravesar «la verja herrumbrosa, más o menos romántica, del jardín de Medina» (p. 72), descubrió Agustina «un mundo [...] desconocido, a un tiempo amargo y dulce» (p. 72). Fue el día 16 de julio, fecha en la que todos los años se celebra en la localidad la fiesta del Carmen. La elección de esta conmemoración no es casual. Salazar Chapela describe cómo «Cala huye hacia el puerto, hacia el mar» (p. 72), para presenciar la procesión de la Virgen del Carmen, un «espectáculo» (p. 73) que el escritor conocía muy bien²³³ y del que nos ofrece una visión panorámica cargada de lirismo y de

²³³ El también malagueño José Moreno Villa recordará en el exilio a «la Virgen que baja al puerto cada año a pasearse en barca de pescadores» en un artículo escrito tras «recibir unas postales malagueñas que», aseguró, «me envía desde Londres el escritor y paisano mío Salazar Chapela» («Memorias revueltas. Una plaza de Málaga», *El Nacional*,

sensualidad en la que no hay lugar para el costumbrismo, del que se aparta deliberadamente cuando, abandonada la pintura de ambiente de esta noche de verano –que es lo que realmente desea transmitir–, se fija en «el obispo con sus canónigos, los curas y los enlevitados, ya en tierra», quienes, con «un aire cansino de fin de corrida», hacen «un paseíllo final en dirección a la iglesia, a trompicones» (pp. 75-76). En este mismo capítulo, vemos a Agustina en Majavea, donde se encuentra la casa de campo de la familia. Nuevamente, Salazar Chapela escoge un nombre que nos sitúa en la geografía de Málaga, en su geografía personal. Si Cala recuerda una localidad de la zona como La Cala del Moral, Majavea remite a un paraje de Almargen de la Sierra, el pueblo natal de su padre, aunque en ninguno de ambos casos haya una correspondencia exacta entre la realidad y la ficción. En la «posesión rústica de don Pedro» (p. 65), la muchacha se siente, como ya ha sido dicho, prisionera, a pesar del extraordinario entorno natural en el que se encuentra, un paraíso del que tenemos conocimiento a través del narrador, cuya voz se complace en cantar la belleza del lugar:

La naturaleza era allí propicia a cualquiera de las afecciones o estados espirituales por los cuales puede discurrir una persona. El ánimo argonauta hallaba al fondo el mar, inmóvil a los pies de Cala. Los ánimos cenobitas o eremitas, tenían hacia oriente montes mondos, llanuras breves, parameras. Un alma fluvial o contemplativa, de pescador de caña, podía descender a la vega, plana y verde, abierta en canal por el cañaverel del Guadalhorce. Un cazador, un hortelano, un amante de la uva, disponían de elementos para dar gusto a sus aficiones, según ascendieran o descendieran por cualquiera de las trochas rudimentarias, pendientes y difíciles, conducentes al coto, la huerta o la viña. De modo que no había pasión que no pudiera saciar aquel paraje (pp. 65-66).

Había, en efecto, de todo. La casa se asentaba «en un magnífico estribo de la sierra (porque también había sierra: perfil insinuante para alpinistas y filósofos)» (p. 66). Cuando Agustina llegó a Majavea, el otoño estaba

próximo: «el cielo se humedecía con la presencia de unas bolinas grises: eran las nubes. Los árboles comenzaban a pelechar unos vegetales momificados: eran hojas. Majavea comenzaba a aislarse de los dominios circundantes por una brisa septembrina olorosa a leña quemada, a tierra húmeda, a campo blando, a cañada, a estanque» (p. 81).

En el capítulo XI, Salazar Chapela nos traslada de nuevo a Cala, adonde llegamos acompañando a Benjamín en su viaje desde Madrid. Con él observamos el paisaje desde que el tren deja atrás «la sierra de Córdoba, cuyo perfil de yegua rotunda precisaba en el azul celeste crines ondeantes, orejas avisoras, hocicos tiernos, grupas pelisentadas» (p. 177). Ante nuestros ojos, olivares; «huertas y polígonos de maíz» (p. 177); «altozanos, torrentes, barrancos, coscojas» (p. 177); «lajas verticales enormes, puentes colgantes, tajos profundos, acantilados de inestable equilibrio» (p. 178): un «paisaje propiamente cinematográfico, no tanto por sí mismo como por el modo cortado, veloz y superpuesto de ofrecimiento» (p. 178). Próximo a su destino, «el tren discurría ahora con mayor serenidad y gozo por una campiña recortada en alfanje con el agua de un río, el Guadalhorce, bordeado de cañaverales y juncos» (p. 182). Se divisaba ya el mar, «blanco de luces matinales, huyendo con serenidad dichosa, como un ancho lago, hacia el océano del horizonte curvo, perfecto» (p. 182); y también Cala, «blanca y rosa de minaretes y azoteas. El cielo se cernía azul y sin nubes, por sobre las casas, herido en un punto matemático: era la aguja imantada de la Catedral, rolliza torre de una pieza» (pp. 182-183). Junto a Medina, el narrador transita por «la cinta ondulante del paseo marítimo, tendida al borde de la costa, entre los hoteles y el mar» (p. 183), antes de que se produzca el encuentro con Agustina. Al día siguiente, el joven empresario regresa a Madrid.

En la capital transcurren los once capítulos restantes de la novela. A diferencia de lo que sucede con Cala –de la que conocemos primero un

espacio cerrado, la casa de Agustina, para obtener después una visión general de la localidad—, Madrid se presenta ante nuestros ojos a través de la mirada de Medina. Dos días después de llegar a la urbe por primera vez, el joven «había huido del fuego céntrico de la ciudad, acomodándose después en esta terraza de un barrio alto y arbolado» (p. 18), desde la que percibía «un agudo interminable de polvo, olores, percales, gritos y gasolina» (p. 15); «por cualquier parte, las calles remataban en una perspectiva espesa de fuego y gasolina, empotrada entre las casas y el firmamento» (p. 16). El bullicio y la contaminación lo desorientan e incomodan; no está acostumbrado al ambiente urbano. Por eso decide echar a andar. Llega muy cerca del Hipódromo, pasa por la Castellana, donde los «árboles a uno y otro lado del paseo atirantaban el asfalto, brillante por el riego reciente, donde los coches parecían pasearse a sí mismos autónomos, dueños de sus frenos. Allí la atmósfera continuaba sofocante y visible en su humareda, oscura y espesa» (pp. 18-19). La caminata concluye en la Gran Vía. Por esta emblemática arteria de la ciudad, y por Alcalá, por donde lo vemos pasar dos días después, transita a menudo el personaje, con el que descubrimos un Madrid real, una ciudad que, a diferencia de Cala, de la que no se ofrecen detalles, reconocemos tanto en sus calles —Carmen, Callao, Pacífico, Paseo del Prado y de Recoletos, Goya, Génova, avenida de la Victoria, Desengaño—, plazas —Cibeles, Puerta del Sol, Glorieta de Atocha, Puerta de Toledo, Puerta de Hierro, Cebada— y barrios —Centro, Ventas, Cuatro Caminos y Salamanca—, como en su ambiente, al que Salazar Chapela presta una especial atención. Con sumo gusto hace un alto en el barrio de Salamanca, su zona preferida de la ciudad, de la que nos ofrece una postal matinal. A las once,

aquella parte de Madrid se muestra recién nacida, pura, pulquérrima, como si hubieran deslizado por las cosas un abluente sencillo, de propiedad lustral. La mañana luce, entonces, en todas las aristas de las casas. Tiene allí un orden de jovialidad sin escándalo. Es la hora de las cestas y las criadas, entreveradas unas y otras con algún coche que escapa de un garaje, limpio de charoles, blando de

ruedas. Por algunos parajes del mismo barrio, se improvisan puestos de hortalizas: coliflores, rábanos, alcachofas, pepinos –señas fijas de que España es país donde priva la agricultura–. Pero, en esta plaza –la más lejana de Madrid, altísima, próxima al campo, a los rastrojos; pero la más madrileña, sin embargo, de Madrid– no se improvisa puesto alguno: queda en una soledad comunicativa con el asfalto, con las azoteas, con las verjas, con el cielo, con el azul, con las nubes (pp. 84-85)²³⁴.

Esa imagen algo tradicional de la ciudad –como lo son las verbenas, aunque no las describa²³⁵– resulta perfectamente compatible con el denominado «costumbrismo cosmopolita»²³⁶ o «costumbrismo de lo moderno»²³⁷ que se muestra, por ejemplo, cuando Salis y Medina salen de casa de Diego Solórzano. En su paseo, dejan atrás el Retiro, donde «los árboles se fundían verdes, verdinegros, dibujando en el cielo agujas, cúpulas y obeliscos vegetales» (p. 58). Poco después, «sombras perfectamente nocturnas desembocaban en la calle y despabilaban escaparates, globos lumínicos, bombillas anónimas, faros, tranvías. Más allá de los cables, hacia arriba, el firmamento cobraba el tono de un buque de guerra: era sólido y gris, inatacable a los luceros» (p. 59). Al llegar a Cibeles, «ascendieron [...], rodeados de coches, kláxones y silbidos, a los altos de la Gran Vía. En una parada interina, el *auto* de Salis quedó paralelo a otro enorme, de blando interior, donde una mujer había cruzado sus piernas espectacularmente para

²³⁴ En efecto, los mercados callejeros madrileños se situaban en otras zonas de Madrid, «a lo largo de las calles de Santa Isabel, Torrecilla del Real, Lavapiés, Vistillas, Corredera de San Pablo y Ribera de Curtidores» (Pilar Folguera, *Vida cotidiana en Madrid. El primer tercio de siglo a través de las fuentes orales*. Madrid, Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid, 1987, p. 64).

²³⁵ «Algunas noches, [Medina] salía. Iba a las verbenas, por el gusto de anegarse en luces y bullicio, pero sin participar ni actuar en las atracciones. A veces, visitaba algún cabaret veraniego, abierto a los cielos estrellados, donde confluían elementos distintos: predominaban las mujeres feas y los hombres casados, con panza y cadena» (pp. 164-165).

²³⁶ Domingo Ródenas de Moya, «Introducción», en *Prosa del 27. Antología*, ob. cit., p. 82.

²³⁷ Víctor Fuentes, «La narrativa española de vanguardia (1923-1931): Un ensayo de interpretación», *The Romanic Review*, Columbia University Press, LXIII, 3 (october 1972), p. 215.

mejor retrepase, ver y descansar» (p. 59). En coche se desplazan los personajes a las afueras de la ciudad, a los acostumbrados lugares de recreo: la carretera del Pardo, «lisa y precisa, como de cinc» (p. 113), según se nos dice en una ocasión; la Pradera de San Isidro «(bellísimo paraje constelado por siete cementerios, cipreses renegridos, enjalbegadas tapias)» (p. 216). En San Daniel, «cuyo caserío de hoteles y chamizos se alongaba en ambas márgenes de una carretera renegrida» (p. 167), se hospeda Benjamín seis días para descansar después de haber puesto en marcha su negocio:

Allí encontró un tipo de sociedad que jugaba al veraneo, a las grandes playas, como los niños suelen jugar a la guerra o a las comiditas: con puñales de madera, papel y perejil. La playa: la carretera. El mar: los pinos. La brisa: los escapes de gasolina de coches transfugas, huidizos. El gran casino: una taberna con empujados, piano y altavoz. En estas representaciones terrícolas, tan distantes de lo representado marino, el público adoptaba posturas de tirarse al agua, cuando lo hacía a la sombra de un árbol, o modos de absorber el iodo [*sic*] atmosférico, cuando era envuelto en la gasolina de un coche (pp. 167-168).

Esta localidad imaginaria, inspirada en cualquier población de la sierra madrileña —tal vez El Escorial—, resulta muy modesta como destino vacacional en comparación con la costa francesa, Ginebra o París, lugares a los que acuden la familia Solórzano, Salis y Clara. La costumbre del veraneo —a la que se referirá años después en sus artículos de opinión—, ya no era, salvando las lógicas distancias, un privilegio exclusivo de las clases altas.

Por lo que se refiere a los espacios cerrados, no se olvida Salazar Chapela de incluir en su novela el lugar de reunión habitual de los españoles de entonces —sobre el que también reflexionará posteriormente en uno de sus artículos— cuando nos presenta «un café céntrico, con ilustraciones musicales de orquesta, abierto a la calle por anchos ventanales corridos». En su interior, «los músicos dominaban desde una suerte de púlpito, ensayando posturas a su juicio elegantes, subordinadas al violín, al violoncelo, al piano». Entre «el público heterogéneo, hombres y mujeres, niños y limpiabotas», clientes que instan a «los virtuosos [...] a descolgarse por la barandilla del púlpito

musical –en inclinaciones de cabeza, en saludos de cintura, en curvas de Versalles, en sonrisas» (p. 143), se encuentran Benjamín y Salis, a quien le parecía, tal vez como al propio autor, que aquello era «la degradación de un arte» (p. 144).

En el segundo capítulo, el novelista introduce al lector en una de aquellas democráticas casas de huéspedes que tan bien conocían él y otros jóvenes de su generación²³⁸. La vivienda tiene un «sistema complicado de pasillos, crujías, corredores y vestíbulos» (p. 20) desde los que se accede al comedor –«lo mejor de la casa. Al menos, como habitación: grande, rectangular, tenía una cristalera a todo lo largo, con acceso a una azotea amplísima, como un campo de *tennis*» (pp. 23-24–, donde los residentes hablan habitualmente «de fútbol y toros» (p. 21), según nos dice el narrador en una descripción en la que percibimos un cierto costumbrismo:

Era el debate prescrito para esta hora. Los huéspedes se lanzaban sus opiniones por encima de las mesas –a veces de un extremo a otro del comedor–. Tal un juego de pareceres, cuya continua greguería sólo era interrumpida algún día uno o dos minutos, por la presencia de un comensal nuevo, si era mujer. Hay que convenir en que muy pocos espectáculos ofrecían como éste un frente tan vivo de pasiones revestidas con una fina, casi imperceptible película de inteligencia. Era la pasión desnuda, con líneas románticas o deformes. Si por acaso advenía algún extranjero nuevo en la casa, no maleado aún por cualquiera otra hospedería española; nuevo, pues, en España, era adivinable su sorpresa al encararse con este bosque de diálogos, tan espeso, donde la altura de las voces distaba tanto de la inteligencia como de los deberes urbanos (pp. 21-22).

La habitación de Benjamín era calurosa e incómoda, como todos los cuartos de pensión. Pero ello no era nada comparado con lo que suponía tener que compartirla con Rejano. Su locura la convirtió, en más de una ocasión, en

²³⁸ También Díaz Fernández describe el ambiente de la pensión, situada asimismo en la Gran Vía, en la que Víctor reside. En el comedor, el personaje observa a «dos inglesitas infatigables en el manejo del "Baedeker" y del diccionario inglés-español» (*La Venus mecánica*. Introducción, edición y notas de José Manuel López de Abiada. Barcelona, Editorial Laia, 1982, p. 39) que nos recuerdan a las muchachas que viven en la pensión donde se hospeda Medina.

«un campo de batalla: revueltos los colchones; en el suelo y derribadas dos sillas, dos almohadones, una colcha» (p. 87). Su vida laboral transcurre en «la garita, celda o locutorio» (p. 119) que le habían asignado en la redacción de *Vivo Universo*, un pequeño piso en el que sólo hay unos pocos muebles, algunos libros, un teléfono y una máquina de escribir. Después, consigue un «local apropiado para su fábrica: una planta baja sin humedad y dos habitaciones en el piso inmediato superior, grandes, a la calle» (p. 161), que fueron a partir de entonces su despacho y su habitación. Se hallaba bastante lejos del centro, «situada en una especie de boulevard futuro terrizo, a medio edificar, trazado entre montículos, derribos y andamios» (p. 162), pero no le importaba. Algún día tendría en su casa algo parecido al simbólico «mantel a cuadros de la hora del té, junto con unos pastelillos innominados, perfectos de sabor y presencia» (p. 60), que había visto en el domicilio de los Solórzano cuando Salis lo llevó allí por primera vez.

Medina había registrado en su mente todos los detalles de aquella vivienda. El despacho, en el que había

varios metros de libros en cuatro líneas horizontales y entre sí paralelas, a lo largo de los cuatro testers. En el centro de la habitación –tan cumplida para la mesa presidente como para el hacinamiento holgado de butacas, atriles y sillas– había una mesa exagonal, con dos máquinas encapuchadas. Luces administradas por encajes, procedentes de dos balcones, descendían su claridad a grados felices en delicadeza y anegaban la habitación en contrastes naturales de penumbra y despejo. La sensación de todo ello, con su comodidad, sus materiales intelectuales, sus vitrinas, sus libros, no era ingrata, sino propiamente apacible (pp. 47-48).

El comedor, al que se accedía tras atravesar un largo pasillo, era «una habitación más bien excesiva, abrumada con unos muebles sombríos del Renacimiento. Allí la alegría de un plato o la pulcritud metálica de una bandeja contrastaban con la severidad repelente, por burguesa, de las celosías, la mesa y los aparadores» (p. 51). Nada que ver con el piso en el que vivía Salis, donde «no había nada de particular o característico, aparte su

biblioteca» (p. 83), pues lo había alquilado amueblado cuando decidió dejar el suyo, en el que se quedó Clara. En la sala de este último había «una gran mesa, grandes butacas, una *chaise-longue*, libros, montones de revistas. Un balcón grande, sin cortinas, daba al paseo, cuya arboleda maciza, fundiéndose con la del Botánico, la veía Luis desde su asiento» (p. 102). Era una «habitación sencilla, pero confortable, donde todo devenía para él grato, apacible, cordial, espiritual» (p. 102). Su última residencia resultó determinante para poder vivir con Clara. Era «una casa nueva, completa, con jardín» (p. 203), en cuyos alrededores, «ni amenos ni frondosos» (p. 203), se encontraba «la calva de Castilla, monda, ocre, reseca» (p. 203).

El Madrid tradicional —el de los cafés, el de las pensiones y el de los puestos callejeros de frutas y verduras— convive en aparente armonía con el aluvión de coches que inunda las calles, con los anuncios luminosos que incitan al consumo y con las avalanchas humanas que transitan por las grandes avenidas al salir del cine: son los símbolos de una modernidad por la que Salazar Chapela apuesta con entusiasmo, y de la que, como ciudadano de Madrid, se siente orgulloso. Por ello, no se plantea enmascarar el nombre de la urbe con una denominación supuesta, cosa que sí hace en el caso de Cala y de Sunnybrook. De esta última población, que Salazar Chapela imaginó pensando tal vez en Brighton, localidad británica a la que se refirió posteriormente en varias ocasiones, no se ofrecen rasgos concretos. Sólo se fija en los veraneantes que descansan en la arena de la playa y en «los bañistas y [...] las bañistas lustrosas, algunos de los cuales, al entrar en el agua, parecen cortados a cercén —por la cintura, por el pecho—» (p. 267). Son los beneficiarios de una cultura del veraneo que se encuentra ya muy extendida en Europa, y que únicamente disfruta, fuera de nuestras fronteras, un reducido número de ciudadanos españoles, grupo constituido en la novela por los miembros de la aristocracia y de la alta burguesía que huye de España

inmediatamente después de proclamarse la república. Agustina, ahora «en *maillot*» (p. 267) –abandonados sus habituales trajes, algo infantiles–, parece adaptarse perfectamente a una nueva forma de ocio que no ha llegado, como tantas otras cosas, a su Cala natal. El mar es en aquella ciudad, según podemos deducir de la importancia que le concede Salazar Chapela en la novela, únicamente un medio de vida, por lo que sus habitantes suplican y agradecen a la Virgen del Carmen, patrona de los pescadores, la protección que les proporciona año tras año. El fanatismo religioso, la hipocresía, la concepción calderoniana del honor o el culto al dinero son algunas de las peculiaridades que censura el novelista cuando se refiere a Cala, una ciudad de la que no se nos ofrecen detalles pues, aunque se parece en muchos aspectos a Málaga, resulta mucho más que un mero trasunto de ésta. Es un símbolo del atraso de la sociedad española –una sociedad que, como si de la Orbajosa galdosiana se tratara, posee todos los atributos del mundo rural, aunque la localidad tenga en este caso «seiscientos mil habitantes» (p. 198)–; un bello lugar que percibimos con desagrado por culpa de la mentalidad y de las costumbres de sus gentes.

A pesar de que es imposible no hacer una lectura testimonial de *Pero sin hijos*, Salazar Chapela se empeña en demostrar que nos encontramos ante una obra de ficción, en la que todo, hasta lo que ha sido tomado de la realidad más inmediata, es susceptible de ser modificado a voluntad. Por ello, el autor decide situar los hechos entre una dictadura que casi no se menciona y que se da por finalizada –aunque casi al final aparezca en escena el general Narciso, al que asociamos con Primo de Rivera–, y los meses posteriores a la proclamación de la república, un período que coincide obviamente con el tiempo que transcurre entre enero de 1930 y las primeras reacciones que suscita el 14 de abril de 1931. Entre uno y otro momento, la sociedad española prepara el triunfo del nuevo régimen promoviendo y apoyando iniciativas o actividades a las que también se refiere Salazar Chapela, aunque

los hechos no tengan lugar en las mismas fechas en las que ocurrieron realmente, ni en el mismo orden cronológico, como podremos observar a continuación. Días después del inicio de la narración, Salis alude al «manifiesto de los intelectuales, "al servicio de la República"» (p. 56), cuyo contenido, preparado por Marañón, Ortega y Gasset y Pérez de Ayala, se dio a conocer en febrero de 1931. Pocos meses más tarde los ciudadanos secundan una convocatoria de huelga general, pero ésta y otras jornadas de paro generales y pacíficas tuvieron lugar en distintas capitales españolas en los últimos meses de 1930²³⁹. Pasado más de un año, se menciona la conmoción que han suscitado en la población «los dos fusilamientos de estos días» (p. 226), ejecuciones que se llevan a cabo en abril y no en diciembre de 1930, mes en el que fueron asesinados Fermín Galán y García Hernández, los héroes de Jaca. El 31 de mayo, celebradas las elecciones municipales que se corresponden con las que tuvieron lugar en España el 12 de abril de 1931, el futuro presidente de la República prepara una «suerte de programa político sintético» (p. 245). Dos días después, la familia real se marcha de Madrid. Todo sale según lo previsto, tal como Salis se lo había anunciado a Clara: «El primero de junio, España se acuesta monárquica y despierta republicana» (p. 218).

Salazar Chapela no sitúa la llegada de la república a la España de *Pero sin hijos* el 14 de abril de 1931. Además, el desarrollo argumental le obliga a hacer coincidir un período histórico de algo más de un año con un tiempo narrativo que abarca casi tres. Ese periodo es mostrado al lector de manera lineal, y sólo se interrumpe en dos ocasiones para insertar sendos *flash-backs* en los que se nos pone en antecedentes sobre el pasado de Medina (capítulo V) y el de Salis (capítulo VII). Las vidas de estos personajes, y las relaciones

²³⁹ Cfr. Raymond Carr, *España 1808-1975*. Edición española corregida y aumentada por el autor. Barcelona, Editorial Ariel (Ariel Historia), 1984, 2ª ed., p. 572.

que mantienen con Agustina y Gloria, por un lado, y con Clara, por otro, determinan el ritmo de la narración. Hasta el capítulo XI, en el que Benjamín da por concluida su vinculación con la muchacha de Cala, transcurre algo más de un año²⁴⁰. Desde el capítulo XII, desaparece la morosidad inicial —perceptible sobre todo en la descripción de los primeros días de estancia del protagonista en Madrid, tiempo que coincide con los difíciles momentos que vive Agustina cuando pierde el hijo que esperaba²⁴¹—, y se acelera el *tempo* narrativo. El autor nos cuenta, a grandes rasgos, los episodios más significativos de la vida de los personajes durante un año y algunos meses más, mientras se suceden precipitadamente los acontecimientos políticos que habrán de culminar en la instauración de una nueva forma de gobierno, a la que se refiere el narrador describiendo la izada «de la bandera tricolor republicana en la casa de comunicaciones, en los ministerios, en el ayuntamiento, en numerosos casinos, bancos y asociaciones; en el Alcázar...» (p. 252). Al finalizar el relato, el ritmo se ralentiza de nuevo, en esta ocasión para describir con todo detalle, hora a hora, la salida del rey de palacio, mientras la multitud expectante repite un insistente estribillo —«¡Ya se fue! ¡Ya se fue!» (p. 253)—. La composición de estos últimos capítulos debió de coincidir en el tiempo con los hitos históricos que se narran, lo que influyó sin duda, no sólo en el contenido de la novela —incluido su final, como ya ha sido dicho—, sino en el tratamiento temporal que recibe el asunto.

La carta final se escribe, supuestamente, más de cinco años después del inicio de la historia, según indica el autor, quien le recuerda a Agustina que si él no la hubiera hecho abortar «en una tarde inolvidable de primavera» (p.

²⁴⁰ El narrador ofrece, sobre todo, datos meteorológicos vinculados a la estación del año en la que se sitúa el relato, y, de vez en cuando, precisa el mes en curso.

²⁴¹ Los dos primeros capítulos —uno situado en Cala y el otro en Madrid— son, por tanto, simultáneos. El inicial se narra excepcionalmente en presente, por lo que la secuencia se aproxima a una escena teatral, cosa que no sucede en el resto de la narración.

289) –Salazar Chapela no tiene presente que la escena de la interrupción del embarazo, narrada en el capítulo I, la había situado «en el atardecer borroso, sin perfil, de un día de estío» (p. 6)–, la mujer tendría un hijo, «que contaría ahora, si no calculo mal, cinco años» (p. 290). La elipsis que se produce entre el último capítulo y la citada epístola es la más importante de cuantas podemos observar en la novela; pero no la única, porque el autor recurre a este procedimiento en otras ocasiones, una de las cuales, el tránsito del capítulo XI al XII, sirve para imprimir mayor viveza al relato.

4.2.5. El «encanto de la prosa»

Como hemos podido observar en algunas de las citas traídas a colación en páginas precedentes, Salazar Chapela se aplicó muy especialmente en la configuración formal de *Pero sin hijos*, tal y como él mismo reconoció al responder, con evidente ironía, a Ataúlfo G. Asenjo, a quien le interesaba saber si se sentía satisfecho de su obra:

No me pregunte usted cosas tan discretas y tan fáciles de contestar. Estoy perfectamente descontento. He sido demasiado débil en ella y he cedido más de una vez al encanto de la prosa. Pero no deduzco por ello un libro pesado. La amenidad está reñida con el bien escribir. O el bien escribir está reñido con la amenidad. Mi libro está mal escrito. Pero temo que no lo esté lo suficiente como para obtener un éxito a lo Remarque. Claro que Remarque tuvo en su beneficio una condición indispensable para cubrir al globo con una obra: no ser escritor²⁴².

²⁴² Ataúlfo G. Asenjo, «Entreviú. E. Salazar y Chapela, novelista», *art. cit.* Salazar Chapela se refiere a *Sin novedad en el frente*, novela de Erich Maria Remarque traducida al castellano por E. Foertsch y Benjamín Jarnés. Fue la obra más exitosa de la denominada literatura pacifista, cultivada en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial. Con ella «se introdujo formalmente en España la modalidad de los *best-sellers*, tal y como había funcionado en Estados Unidos desde comienzos de siglo» (Luis Fernández Cifuentes, *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*. Madrid, Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica: Estudios y Ensayos, 321), 1982, p. 307). Salazar Chapela volvió a aludir a *Sin novedad en el frente* dos años después, cuando ya resultaban «como lejanos los libros de guerra, o sean [*sic*] los pacifistas». Entonces recordó que «el testigo presencial sin adorno estético, el narrador escueto de cuanto vio (éste fue el éxito de un soldado sin las menores dotes artísticas: Remarque), tiene ganado mucho terreno en orden

El novelista se mostró, en este aspecto, mucho más exigente consigo mismo de lo que lo fue la crítica. Para Gil Ben-Umeja, Salazar Chapela había compuesto «una enorme novela de magnífica prosa y personalísimo estilo» «que realiza el milagro de estar insuperablemente escrita»²⁴³. Ferreira creía que era un libro «bello por su exactitud, pero más bello aún por su estilo y sus calidades artísticas»²⁴⁴, mientras que, en su reseña, Verdier señalaba la originalidad que podía observarse en la novela, no sólo en el tratamiento de los personajes, al que ya nos hemos referido, sino también en su estilo, «francamente visual», con el que el autor «crea con soltura este recamado ingrático y certero que huye del fácil ritmo auditivo en que tantos triunfos estilísticos descansan»²⁴⁵. Son muchos los aspectos de la obra que pueden atraer al lector, leemos en otra nota crítica; entre ellos, su estilo, «verdadero alarde de velocidad, pero al mismo tiempo de solidez», lo que la emparenta, según se afirma en el mismo lugar, con la prosa «de un Pérez de Ayala»²⁴⁶. Salazar Chapela se apartaba, también en este aspecto, de la narrativa de vanguardia, lo que no dejó de sorprender a los comentaristas de la obra, que, como acabamos de comprobar, valoraron muy positivamente el dinamismo que había sabido imprimirle a sus páginas. Pero, en rigor, no todas ellas quedaron a salvo del estilo moroso del pasado, tal y como advierte Juan Manuel Rozas, quien considera que «la greguería y el poema en prosa, nítidos, separables, ya aparecen poco en *Pero sin hijos*»²⁴⁷, aunque no es

al efecto sentimental» (E. S. y Ch., «Mackenna, Marthe: *Souvenirs d'une espionne*», *El Sol*, Madrid (5 de mayo de 1933), p. 2).

²⁴³ G. B-U, «E. Salazar y Chapela. *Pero sin hijos*», *art. cit.*

²⁴⁴ L. de Ferreira, «Los nuevos valores de la literatura. Hablando con E. Salazar y Chapela», *art. cit.*

²⁴⁵ R. Verdier, «Una novela de E. Salazar y Chapela. *Pero sin hijos*», *art. cit.*

²⁴⁶ «Publicaciones. *Pero sin hijos*. E. Salazar y Chapela», *art. cit.*

²⁴⁷ Juan Manuel Rozas López, «Greguería y poema en prosa en tres novelas sociales de la generación del 27», *art. cit.*, p. 266.

menos cierto que algunos capítulos —«el I, III, VI, XI, XIV, XV»²⁴⁸, entre otros— «se abren con descripciones intelectuales y estéticas de un estilo lírico y brillante»²⁴⁹. Sin embargo, «estos poemas no se funden con la totalidad de la novela», puesto que, «cuando la acción y el diálogo llegan, este tipo de prosa desaparece hasta el principio de otro capítulo. Y así sucesivamente»²⁵⁰. Por lo que se refiere a las greguerías, en opinión de Rozas «son bastante menos abundantes que en *La Venus mecánica* o en *La turbina*, y van tan empotradas en la frase que son difíciles de aislar sin romper la sintaxis del texto»²⁵¹, como sucede en «sangre: un río, acaso un hilo nada más, de sangre, que brota del *vértice del compás de las piernas*»²⁵² (p. 6). Otras veces, «la nitidez y el origen de la imagen es más evidente: "Ha visto el corazón de cuero de la panoplia, atravesado por cinco espadas" (p. 9)»²⁵³, y, en ocasiones, construye greguerías «con la irreverencia religiosa típica del primer Ramón: "Sólo dos o tres mesas se hallaban vacías, bendecidas por las palomas blancas, espíritus santos, de las picudas servilletas" (p. 24)»²⁵⁴. También «coincide con Díaz Fernández o con Arconada [...]. Cuando dice "como existe una suerte de plano inclinado por el cual se deslizan los amantes hasta coincidir en su fondo" (p. 68), recordamos a Arconada en *Reparto...*: "después entraron en esa rampa de amor que tienen todas las tardes y toda soledad de las parejas"»²⁵⁵. Como en algunas obras de los

²⁴⁸ *Idem*.

²⁴⁹ *Idem*.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 267.

²⁵¹ *Idem*.

²⁵² Los subrayados, con los que destacamos palabras y sintagmas de interés, son nuestros.

²⁵³ Juan Manuel Rozas López, «Greguería y poema en prosa en tres novelas sociales de la generación del 27», *art. cit.*, p. 267.

²⁵⁴ *Idem*.

²⁵⁵ *Idem*.

escritores citados, «la greguería desencadena todo un poema en prosa»²⁵⁶. Es el caso de la descripción del mar que se inserta en el capítulo V (pp. 72-73), «donde todo queda líricamente elevado hasta el lorquiano: "el agua del puerto aparece clavada luminariamente al fondo del mar" (p. 73)»²⁵⁷. Salazar Chapela cultiva asimismo «la greguería ferroviaria, tan de época»²⁵⁸, en «el tren parecía como herido y despeinaba su humo con furia» (p. 178). El autor posee, en palabras de Antonio Gascón, «facilidad para las imágenes audaces»²⁵⁹. La novela, afirma Verdier, aparece «vestida con imágenes de buena ley»²⁶⁰, porque en ella «la imagen auténtica cuaja en esmalte por propia virtud oportuna; nace espontánea en lugares precisos, sin exigir ese esfuerzo de comprensión que a veces la convierte en un jeroglífico»²⁶¹.

Salazar Chapela parece tener interés en señalar las diferencias que lo separan de la prosa moderna, incluso cuando se sirve de la imagen y de la metáfora, recursos emblemáticos de la vanguardia, cuyos mitos más conocidos también se encuentran presentes en *Pero sin hijos*²⁶². La imagen la utiliza principalmente para describir paisajes²⁶³, ambientes²⁶⁴ y sensaciones²⁶⁵, a los

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 268.

²⁵⁷ *Idem*.

²⁵⁸ *Idem*.

²⁵⁹ Antonio Gascón, «Escapate semanal. *Pero sin hijos*, novela de E. Salazar y Chapela», *art. cit.*

²⁶⁰ R. Verdier, «Una novela de E. Salazar y Chapela. *Pero sin hijos*», *art. cit.*

²⁶¹ *Idem*.

²⁶² Es el caso del mito del ángel, al que recurre Salazar Chapela, como nos recuerda Rozas («Greguería y poema en prosa en tres novelas sociales de la generación del 27», *art. cit.*, p. 267), al principio del capítulo III: «Todo fue obra del ángel de la guarda de Benjamín. Este ángel se le presentó por la mañana en forma de kiosco, vestido de periódicos desde la cúpula a los pies. Este mismo ángel infundió en Benjamín el deseo, con los movimientos idóneos, de acercarse al kiosco, recorrer su curva morabita; mirar, ver, leer. Este mismo ángel le hizo reparar en un anuncio y le condujo, finalmente, a través de innúmeras calles, plazas y tranvías, hasta una casa con un solo piso, pero de extensión desmesurada, en cuyo muro anterior había que leer *a fortiori*, tan grandes eran las letras: "Planas: Laboratorio". Allí le dejó el ángel. Lo demás era obra del propio Benjamín, cuyas palabras fueron persuasivas por sí mismas» (pp. 29-30).

²⁶³ «Discurrían ahora por una llanura extendida a ambos lados del tren, rizada en olivos. El terreno se curvaba a veces en peraltes de tierra miguda, en oleajes de bronce; se

que se refiere con expresiones en las que abundan los verbos *disolver*²⁶⁶, *bogar*²⁶⁷, *anegar*²⁶⁸ o *licuar*²⁶⁹. Para la creación de algunas imágenes se vale

alabeaba con ondulaciones blandas y sensuales, a trechos claro, a trechos gris, a trechos rojo» (p. 177).

²⁶⁴ Las imágenes que se refieren a las circunstancias que presiden la escena son muy abundantes y variadas. Salazar Chapela se detiene a menudo en ofrecer detalles de carácter atmosférico: «el cielo de nubes sin amenazas derramaba por aspersión finísima una claridad con soles en potencia, cuya gracia operaba una pulcritud irreal en las cosas» (p. 42); «el cielo se había rasgado por una de sus mitades y volcaba luz, sol, en las aceras» (p. 45); «el mundo se enroscaba en su torno amplísimo, refrescante y ameno. El mundo hacía guiños azules, verdes, malvas, cárdenos, violetas, desde sus tres elementos fundamentales: la tierra, el mar y el cielo» (p. 62); «en los últimos días de agosto, la temperatura madrileña obtuvo extraña categoría, formidable intensidad térmica. Se doblaban alabeadas las mesas de mármol de los cafés, blandas por el calor» (p. 167). También describe el clima humano de los lugares que presenta: «el ambiente está atravesado de parte a parte por espadas opacas» (p. 6); «los huéspedes se lanzaban sus opiniones por encima de las mesas» (p. 21); «si por acaso advenía algún extranjero nuevo en la casa [...], era adivinable su sorpresa al encararse con este bosque de diálogos, tan espeso» (p. 22); «eran los comentarios. El bosque extenso, espeso de comentarios, cuyas expresiones se formaban diferentes en la calle y en los cafés» (p. 241); «en la calle estaba el ambiente. Y en el ambiente venían a formarse a diario unos remolinos a manera de trombas, cuyas corrientes arrojaban luego al depósito judicial uno, dos, cuatro, siete cadáveres» (p. 215).

²⁶⁵ «Agustina podía ver este cuadro suyo de fechas sangrantes allí donde el alma se hace violonchelo, arpa o violín de puro sensible» (p. 67); «Agustina comenzó a sentirse envuelta en un oleaje especial, creado sin duda por los cielos iracundos, vengativos y crueles, para uso particular de pecadores» (p. 80).

²⁶⁶ «Benjamín Medina *disolvía* su cabeza en la tarde [...] sin posibilidad de un color o un pensamiento enteros» (p. 16); «como toda naturaleza de carácter, la de Benjamín estaba siempre más dispuesta a *disolverse* en cólera que a sumergirse en abatimiento» (p. 17).

²⁶⁷ Diego Solórzano «*bogaba* sobre el lomo de una locución oceánica, por abundante, resbalando tópicos hacia orillas miríficas de prudencia» (p. 45); «don Diego *bogaba* ahora sin dificultad, la Historia por remos, hacia el futuro» (p. 47); «por lo demás, todo *bogaba* placenteramente en una nube inmensa, sin límites, rubia, cuyas tonalidades arrojaban por aspersión en las cosas —mar y cielo, tierra y casas— un oro puro, sin peso ni volumen» (p. 191); «en la calle de Alcalá, los tranvías *bogaban* a la deriva por el océano en fiesta de la multitud republicana, con un enjambre de pueblo en su techumbre» (p. 254).

²⁶⁸ «Luces administradas por encajes, procedentes de dos balcones, descendían su claridad a grados felices en delicadeza y *anegaban* la habitación en contrastes naturales de penumbra y despejo» (p. 48); «algunas noches, salía. Iba a las verbenas, por el gusto de *anegarse* en luces y bullicio, pero sin participar ni actuar en las atracciones» (p. 164); «aquella tarde estuvo Medina, como de costumbre, *anegado* en papeles, ajeno al tiempo y al espacio» (p. 228).

²⁶⁹ «Medina recobró pronto su temple habitual: salió ileso, coherente, de aquella primera, acaso última, etapa emotiva, durante la cual el cerebro se le *licuaba* sin posibilidad de atención ni dominio» (p. 68); «el día de abril no era luminoso ni seguro, sino de un sol intermitente e indeciso, pronto a *licuarse* en lluvia» (p. 225).

de la personificación y de la hipérbole, recursos que podemos observar en «cielo sin tacha: con no otra tacha que esta de *mirar impávido*, desde su *sonrisa celeste*» (p. 178), y en «el cielo estaba demasiado cerca: *casi tocando los tejados*» (p. 15). La metáfora la reserva para designar objetos, espacios concretos y personajes cuyo nombre real, salvo contadas excepciones²⁷⁰, suele acompañar al término imaginario, en el que el lector únicamente debe detenerse para apreciar la belleza y el ingenio del hallazgo estilístico, pues su comprensión no encierra dificultad alguna. Habitualmente Salazar Chapela invierte el orden lógico de los términos e incorpora a sus metáforas un complemento preposicional (*B de A*), como sucede en «el *espejo inmóvil del mar*» (p. 10 y p. 276) o en «la *mar* blanca, como de espuma, *del lecho*» (p. 6)²⁷¹. También abundan las construcciones aposicionales (*A, B*), presentes en metáforas tan radicales como «al *conde* de Doblones, monárquica *calcomanía* política» (p. 250); «todo era *pueblo*. Un inmenso *molusco*» (p. 253), o «el *palacio*, *mamut* de la monarquía» (p. 254).

La metáfora simple (*A es B*) no parece ser del gusto del autor, que acude a ella muy de vez en cuando²⁷², en ocasiones para reproducir expresiones tan

²⁷⁰ La aparición de metáforas puras, como la que podemos observar en «hasta el goce amoroso tenía reservado su escenario en una suerte de alameda poética, blanda y húmeda, apretata [*sic*] en los *muslos de dos alcores*» (p. 66), no suele ser habitual en la novela. Salazar Chapela prefiere utilizar estructuras sencillas, en las que se pueda reconocer fácilmente el sentido denotativo de la expresión. Así sucede en la siguiente oración, en la que se insertan dos greguerías de resonancias claramente ramonianas: «Las *guardabarreras de la suerte*, extendidas las *banderas numéricas*, pregonaban la lotería de inminente sorteo» (p. 239). Las metáforas continuadas no suelen ser habituales en la obra, donde muy rara vez de incluyen alegorías como ésta: «doña *Filo* [...] era la *capitana* de aquel *buque* de viajeros, navegante en un sexto *piso* de la Gran Vía» (p. 21). Tampoco proliferan las metáforas negativas, estructura que podemos observar en «dos días después, *el mar* no es todavía a la mañana *leche* [...]; *ni sangre ni púrpura* a la tarde» (p. 74).

²⁷¹ El mismo procedimiento lo observamos en otros muchos casos. Así en «ojos codiciosos [...], cuyas *playas* en sombra rodeaban de intensidad nazarena una mirada redonda» (p. 68); en «la *aguja* imantada de la *Catedral*» (p. 183), y en «la *media luna* maciza, de metal blanco, *del papel secante*» (p. 223).

²⁷² Así, en «la *habitación* de Agustina *es* en estos momentos [...] una *caja* silenciosa de sombras y luces» (p. 10 y 275); y en «las *molduras*, las *escayolas*, las *porcelanas*, los *artesonados* eran *estalactitas* o *estalagmitas* si brillo» (p. 255).

estereotipadas o coloquiales —«don Pedro es una fiera» (p. 18); «soy un tigre» (p. 35)— como las que integra en algunas de las comparaciones que contiene la novela²⁷³. En algunos capítulos, Salazar Chapela nos sorprende con asociaciones de gran actualidad²⁷⁴ y con símiles impregnados de lirismo²⁷⁵. Pero, inmediatamente después, abandona el intimismo, y asombra de nuevo al lector con comparaciones caricaturescas²⁷⁶ ante las que no cabe otra reacción que la sonrisa. El humor irrumpe así en la novela, porque éste, según asegura su creador por boca de Salis, «falta en España. Al menos, para las cosas más serias, que son las que deben emprenderse en limpio, desinteresadamente, como un juego» (p. 231). Para ello, el escritor se vale, más que de situaciones graciosas, de las enormes posibilidades que le ofrecen la lengua y su ingenio, como hicieron los mejores humoristas de su tiempo, con los que Salazar Chapela había compartido la jovialidad vital y artística

²⁷³ «Doña Clara lanzó un hipido, *como un pajarito*, y cruzó sus manos en actitud dolorosa» (p. 63); «los sufrimientos y sus alrededores se hundían en la memoria de Agustina para dejar en mejor aislamiento superviviente aquella figura magnética, para Agustina deslumbrante, *pero dura como el acero*» (p. 78); «con unos ojos duros *como el acero*» (p. 14); «*dado el cerebro de Benjamín, sólido como el cemento y la piedra*» (p. 120); «desempapelaban bombas, *como se desempapelan naranjas*, y se hacían recuentos y entregas de facas y pistolas» (p. 243); «yo no puedo desear eso si mi afecto es *puro como el agua*» (p. 292).

²⁷⁴ «Al menos, como habitación: grande, rectangular, tenía una cristalera a todo lo largo, con acceso a una azotea amplísima, *como un campo de "tennis"*» (p. 24); «entonces percibió, entre tantos ojos codiciosos, admirativos o salaces, los ojos de Benjamín, cuyas playas en sombra rodeaban de intensidad nazarena *una mirada redonda y como cinematográfica*» (p. 68). A menudo utiliza Salazar Chapela este último adjetivo para calificar paisajes o secuencias, a las que equipara en ocasiones con una película. La influencia del cine la percibimos también, aunque no la menciona el narrador, en escenas como ésta: «A veces se veía ese enorme coche claro, la capota caída hacia atrás, huida hacia atrás por la violencia de las largas velocidades; coche yanqui, con un paralelepípedo por maleta en la cola y una mujer magnífica en su interior —rubia, potente, albina, casi desnuda—» (p. 240).

²⁷⁵ «Benjamín recibió la mirada de frente, franca de la niña, *como una corriente refrescante*, y en ella estuvo sumergido mucho tiempo» (p. 16); «ella tenía un aire tan tierno y emocionado *como el cielo*» (p. 197).

²⁷⁶ «Esta ofrece su pijama listado, *de pelele como todo pijama*, arremangado en sus piernas hasta la altura de las rodillas» (p. 7); «le preguntó una vez un señor nacionalista,

que presidió los ambientes que frecuentó durante la década de los años veinte
277.

La inclusión en el discurso de una palabra inesperada es uno de los recursos humorísticos más sencillos y, a la vez, más efectivos que observamos en la narración²⁷⁸. También realiza el escritor juegos de palabras, con los que relativiza la situación que describe, por seria que sea²⁷⁹. De hecho, toda la novela parece haber sido escrita con esa intención, un propósito que percibimos muy claramente cuando descubrimos que Salazar Chapela se ríe de su propio estilo, en el que abundan arcaísmos²⁸⁰, cultismos²⁸¹, palabras poéticas²⁸², anglicismos²⁸³ y neologismos creados por un novelista²⁸⁴ que,

cuyas cinco hijas, *como cinco yeguas*, dilapidaban su ociosidad virginal por teatros, cines, conciertos, salas de té...» (p. 37).

²⁷⁷ También el humor permanecerá en la narrativa exiliada de Salazar Chapela, pues, aunque «no escribió ninguna novela con intención fundamentalmente humorística [...], todas ellas están salpicadas de ese humor característico que en muchas ocasiones se aproxima a la ironía» (Ana María López Mancebo, «El humor en la obra narrativa de Esteban Salazar Chapela», en *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre de 1995)*. Edición de Manuel Aznar Soler. Sant Cugat del Vallès, Associació d'Idees-GEXEL (Serpa Pinto), 1998, vol. 2, p. 145).

²⁷⁸ «Como don Diego abriese los ojos *turulato*» (p. 230); «"Bien", se dijo, después de *triscar* por los aledaños de la fábrica» (p. 162); «en la mesa de un café popularísimo de la vía Toledo [...], estuvo elaborando y redactando el contrato, cuyos puntos esenciales quedaron *atornillados* en una prosa seca y tajante» (p. 156).

²⁷⁹ «Micaela acababa de doblar a la sazón *el cabo de la desesperanza*» (p. 153); «el océano Pacífico no es en aquellas costas de continuo Pacífico, sino que suele a veces levantarse en caballones desproporcionados y darse en espectáculos sublimes de tempestades, siempre iguales, pero siempre distintas» (p. 139).

²⁸⁰ *Alongaban* (p. 47); *enredor* (p. 61); *lueñe* (p. 61); *enderredor* (p. 92); *empero* (p. 251).

²⁸¹ *Solercia* (p. 46); *abiótico* (p. 47); *declinó la cabeza* (p. 62); *viripotentes* (67); *liberta* (p. 69); *advino* (p. 72); *térrea* (p. 84); *orto* (p. 90); *luminico* (p. 137); *inconsútil* (p. 263); *inconcuso* (p. 273).

²⁸² *Connubio* (p. 66); *linfa* (p. 74); *abismaba* (p. 70); *estuosos* (p. 184); *alígera* (p. 201).

²⁸³ *Tennis* (p. 24); *sleeping* (p. 181); *snob* (p. 214)

²⁸⁴ *Senilizaban* (p. 24); *abderítico* (p. 33); *portable* (p. 37); *luminariamente* (p. 73); *abluyente* (p. 84); *blondez* (p. 127); *emproar* (p. 130); *guarismal* (p. 140); *miguda* (p. 177); *fluyente* (p. 276).

como Salis, oscila entre la ironía y la pedantería, para demostrar así la distancia y el talante con que observa su propia obra²⁸⁵.

A Alberto Insúa, la utilización de este tipo de léxico le pareció reprochable. En su opinión, Salazar Chapela era todo un novelista, pero su estilo resultaba claramente «perfectible»: debía depurarlo «de esa escoria de la prosa que son los adjetivos rebuscados y de cierta propensión culterana y barroca»²⁸⁶. El autor de *El negro que tenía el alma blanca* aludía así a uno de los rasgos distintivos del estilo de Salazar Chapela: el uso del adjetivo calificativo, con el que realiza constantes enumeraciones²⁸⁷ y atrevidas combinaciones²⁸⁸ a las que no renunciará en su narrativa exiliada.

Tampoco abandona otras peculiaridades de su prosa como la omisión de la conjunción completiva o el gusto por la repetición, tanto de palabras como de estructuras, característica ésta que parece proceder del estilo oratorio²⁸⁹, al que también vinculamos la amplificación, la concatenación y la enumeración, muy habituales en la obra, lo mismo que ciertas fórmulas para

²⁸⁵ Por ello emplea, junto a palabras muy cultas, otras que resultan sorprendentemente familiares o coloquiales, creando de este modo un contraste humorístico. Así sucede, por ejemplo, cuando leemos: «Acaso contribuía a ello el escenario elegido, marítimo y terrestre, levantado en una alameda cuya gracia pertenecía tanto al *verdefollaje* como el *verdemar*» (p. 70).

²⁸⁶ Alberto Insúa, «Perspectivas. Una novela de la Revolución», *art. cit.* Verdier considera, por el contrario, que Salazar Chapela «nos entrega la alegría del adjetivo justo, la emoción del blanco perforado en su centro» («Una novela de E. Salazar y Chapela. *Pero sin hijos*», *art. cit.*).

²⁸⁷ La acumulación de adjetivos responde tanto a la necesidad de precisar como al deseo de embellecer la oración, por lo que el autor recurre a menudo a los epítetos y a los sinónimos, como podemos observar en «debilidad *indecisa, incierta*» (p. 6); «sensación *acuosa, fresca y marina*» (pp. 17-18); «naturaleza *opaca, mate, compacta*» (p. 38).

²⁸⁸ Salazar Chapela muestra una especial predilección por el uso antepuesto del adjetivo, pero lo que más llama nuestra atención es la utilización de adjetivos que califican a un sustantivo y a otro adjetivo, como sucede en «[conjunto *armónico*] *delicioso*» (p. 29); «[palabras *germanas*] *promisorias*» (p. 30) o «[aire *inconfundible*] *longevo*» (p. 46).

²⁸⁹ La repetición es utilizada muy frecuentemente también por Unamuno, como recuerda Ricardo Gullón en «Teoría y práctica de la novela» (*Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 440-441 (febrero-marzo de 1987), p. 333).

la construcción de oraciones coordinadas y el uso de los dos puntos, inusual ahora pero no entonces. Con estos procedimientos consigue que la novela tenga un ritmo especialmente moroso —«denso de valores, apretado de significados»²⁹⁰— en ocasiones. Otras veces, «los párrafos cortos, tensos, vibrantes, dinámicos»²⁹¹ imprimen velocidad a la prosa. Es evidente que Salazar Chapela había mejorado como narrador respecto de *La burladora de Londres*, pero todavía le quedaba mucho camino por recorrer para convertirse en un novelista completo. Entre otras cosas, tenía que aprender a individualizar a sus personajes a través del habla, cosa que no sucede en *Pero sin hijos*, donde todos los caracteres se expresan igual que el narrador, a excepción de Medina, al que, como hemos visto, le reserva unas pocas palabras de uso exclusivo²⁹². Por ello no nos parece, como le sucede a Juan Manuel Rozas, «peor novela que *La Venus mecánica*, en cuanto al lenguaje y sin duda de menor calidad total que *La turbina*»²⁹³, opinión que no le impide señalar el injustificado «olvido en que está» y, sobre todo, la «descolocación en que intenta sobrevivir fuera de la novela social y política de los finales de la Dictadura y también de la República [*sic*]»²⁹⁴.

4.2.6. «De la metáfora a la vida»

Con *Pero sin hijos*, Salazar Chapela se distanció deliberadamente de la narrativa de vanguardia, estética que todavía seguían cultivando algunos de sus compañeros y amigos. «Todos los jóvenes hacen cosas líricas», reconoció en una de las entrevistas citadas. «Todos están en la imagen y en la

²⁹⁰ G. B-U, «E. Salazar y Chapela. *Pero sin hijos*», *art. cit.*

²⁹¹ R. Verdier, «Una novela de E. Salazar y Chapela. *Pero sin hijos*», *art. cit.*

²⁹² También doña Filo, como doña Rosa en *La Colmena*, pronuncia en una ocasión una frase —«yo no he visto tía con más tupé» (p. 151)— con la que el autor pretende caracterizarla. Pero lo habitual es que conozcamos la forma de ser de las criaturas de la novela a través del narrador y del contenido de sus conversaciones.

²⁹³ Juan Manuel Rozas López, «Greguería y poema en prosa en tres novelas sociales de la generación del 27», *art. cit.*, p. 268.

metáfora. Lo mío, en cambio, salta de la metáfora a la vida y recoge de esta tipos, pasiones, sentimientos»²⁹⁵. Algo parecido había afirmado Díaz Fernández —el escritor con el que se muestra más afín en esta primera etapa de su trayectoria narrativa— en la nota que precedió a la publicación de la segunda edición de *El blocao*:

Ciertos escritores jóvenes, en su afán de cultivar la imagen por la imagen, han creado una retórica peor mil veces que la académica, porque ésta tuvo eficacia alguna vez y aquélla no la ha tenido nunca. Cultiven ellos sus pulidos jardines metafóricos, que yo me lanzo al intrincado bosque humano, donde acechan las más dramáticas peripecias²⁹⁶.

Ambos novelistas apostaron por la «literatura de avanzada», de la que Díaz Fernández fue «el principal teórico y el primer autor destacable»²⁹⁷. Pero la acogida que se le dispensó a *La Venus mecánica* y a *Pero sin hijos* —ambas publicadas, por cierto, en la misma editorial: Renacimiento— resultó paradójicamente dispar. En la primera, «completamente ignorada», «se quiso ver [...] tan sólo una tentativa de acercamiento a las corrientes en boga del "arte nuevo"»²⁹⁸; mientras que la lectura de la segunda —donde, como hemos podido comprobar, se observan no pocas analogías con *La Venus mecánica*²⁹⁹— llevó a algunos críticos a augurar que Salazar Chapela iba a ser

²⁹⁴ *Idem*.

²⁹⁵ L. de Ferreira, «Los nuevos valores de la literatura. Hablando con E. Salazar y Chapela», *art. cit.*

²⁹⁶ J. Díaz Fernández, «Nota para la segunda edición», *El blocao*. Prólogo de Víctor Fuentes. Madrid, Ediciones Turner (La novela social española, 7), 1976, p. 26.

²⁹⁷ José Manuel López de Abiada, *José Díaz Fernández: narrador, crítico, periodista y político*, *ob. cit.*, p. 189. Según Laurent Boetsch, «en España es el novelista que más conscientemente orienta sus novelas hacia una mayor humanización sin perder de vista los fines artísticos de su literatura» (*José Díaz Fernández y la otra generación del 27*, *ob. cit.*, p. 14).

²⁹⁸ José Manuel López de Abiada, *José Díaz Fernández: narrador, crítico, periodista y político*, *ob. cit.*, p. 150.

²⁹⁹ Las semejanzas son, en efecto, muchas. En cuanto a las diferencias, cabe recordar que ambas novelas se distancian notablemente por lo que a su estructura se refiere. La de

«uno de los novelistas más destacados y leídos de la nueva generación», necesitados como estaban de «un novelista en "devenir" de la generación [...] de Salazar y Chapela. Porque con los otros, de anterioridad inmediata», afirmó Rafael Laffón, «bien se sabe que nunca hemos tenido nada que ver; y quienes pudieron, de estos del lado de acá –encontrando sabiamente una "fórmula de hacer"–, diéronse un tanto al "standard" lucido y brillante, quiero decir que inopinadamente maduraron y cayeron a peso de propia madurez: novelistas sin futuro, por estar ya, quizá, en la meta...»³⁰⁰.

Salazar Chapela no pudo satisfacer las citadas expectativas. Abandonó la creación narrativa, como le sucedió asimismo a Díaz Fernández, quien, «con la llegada de la República, en parte por hallarse muy absorbido por sus actividades políticas y periodísticas, pero sobre todo decepcionado estéticamente y sorprendido por el cariz que tomaba la literatura que él directamente había promovido (en algunos casos degradada a la pura consigna o al panfleto ideológico), descuida definitivamente sus labores literarias: su obra se cierra sin haber llegado hasta donde su capacidad le hubiese permitido; se frustra al no ofrecer ningún punto culminante, al no haber llegado a una plena madurez literaria»³⁰¹. Salazar Chapela retomó su incipiente trayectoria narrativa muchos años después, ya en el exilio, donde compuso la práctica totalidad de su producción novelística³⁰². Quienes

Díaz Fernández, más próxima al modelo tradicional que *El blocao*, pues «la acción se desenvuelve en sucesiones lógicas y cronológicas hasta llegar a un fin» (*ibidem*, p. 151), «también acusa esta especie de falso fragmentarismo» (*idem*), propio de la novela de vanguardia, característica que no es posible hallar en *Pero sin hijos*, cuya factura, como ha sido dicho, es totalmente canónica.

³⁰⁰ Rafael Laffón, «Lectura. E. Salazar y Chapela, o llega un novelista», *art. cit.*

³⁰¹ José Manuel López de Abiada, *José Díaz Fernández: narrador, crítico, periodista y político*, *ob. cit.*, p. 4.

³⁰² También lo habría hecho Díaz Fernández «de haber vivido más tiempo y con salud», ha asegurado López de Abiada. El escritor «hubiera protestado públicamente desde el exilio (como lo hizo contra Primo, Berenguer y la Monarquía), contra la escandalosa, cínica y criminal dictadura del general Franco y de las grandes instituciones españolas. Probablemente entonces, como Aub, Francisco Ayala, Salazar Chapela, Barea y otros, hubiese escrito, inducido por la realidad española, acerca de las tristes experiencias del

habían compartido con el escritor lo que él calificaría posteriormente como su *prehistoria literaria*³⁰³, recordaron entonces la impresión que les causó la lectura de *Pero sin hijos*³⁰⁴. También pudieron comprobar que no había variado sustancialmente su forma de novelar, que seguía utilizando, como ha sido señalado, muchos de los procedimientos empleados en 1931, cultivados ahora con mayor madurez y sosiego. Había mejorado su estilo —del que el autor pareció arrepentirse ya en el momento de su publicación³⁰⁵—, aunque todavía persisten las inconfundibles huellas de la estética de vanguardia³⁰⁶,

período republicano, la guerra civil y la europea, dando al fin el libro que de él se esperaba» (*ibidem*, p. 190).

³⁰³ Carta de Salazar Chapela a José Ramón Marra-López fechada en Londres el 31 de octubre de 1960; texto citado por Marra-López en *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*, *ob. cit.*, p. 152.

³⁰⁴ Antonio Espina consideró que, en *Pero sin hijos*, «ya se manifestaba esa versión cálida, directa, de la vida misma que acredita la autenticidad de un novelista. El difícil camino de la novela moderna quedaba abierto para el escritor» (Antonio Espina, «Crónica de vidas y exilio. *Perico en Londres*», *Política. Portavoz en el exterior del Consejo Nacional de Izquierda Republicana y Órgano del Partido en Francia*, París (29 de mayo de 1948), p. 3). «No nos engañamos quienes advertimos en usted un gran escritor cuando nos sorprendió con la publicación de su novela *Pero sin hijos*. Todo cuanto después he leído de usted —compañero cotidiano de menesteres editoriales durante muchos meses, siempre compañero y amigo sin necesidad de la frecuentación diaria— me ha confirmado en ese juicio aumentando mi deuda de lector agradecido» (Rafael Marquina, «Carta a mi vecino», *art. cit.*).

³⁰⁵ No hay que olvidar que Salazar Chapela compartía con Díaz Fernández la idea de que la rehumanización de la literatura no implicaba desatención formal. «Así como creo que es imprescindible hacer literatura vital e interesar en ella a la muchedumbre», escribió el autor de *La Venus mecánica*, «estimo que las formas vitales cambian, y a ese cambio hay que sujetar la expresión literaria» («Nota para la segunda edición», *El blocao*, *ob. cit.*, p. 26). El autor de *Pero sin hijos* lamentó tal vez no haber ajustado la prosa de su novela a los nuevos tiempos, muy distintos ya de los que presidieron la aparición de *El blocao*, como advirtió su creador: «Lo que sucede es que mi libro llega a las letras castellanas cuando la juventud que escribe no siente otra preocupación fundamental que la de la forma» (*ibidem*, p. 28).

³⁰⁶ «En su juventud coqueteó voluptuosamente con la palabra, como el que busca en ella lo esencial, y aunque todavía pueden notarse en los entresijos de su expresión algunos resabios de aquel juvenil enamoramiento, pronto se advierte también que el tiempo, esto es, la experiencia humana e intelectual, lo ha colocado en su verdadero centro. Porque eso sí: Esteban Salazar Chapela ha sido siempre un escritor, un artista apasionado por la vida y por los hombres, nada inclinado a las abstracciones ni, mucho menos, a las modas y falsos juegos del espíritu, consciente de que el literato y el hombre son en él una misma cosa...»

como le sucedió también a Arconada, quien «pasó de exégeta de la nueva estética en *En torno a Debussy* (1926), *Alfar* y *La Gaceta...*, a novelista de militancia comunista y ardor revolucionario, pero conservó en el tránsito algunas adherencias puristas que trasparecen tanto en el estilo de *La turbina* (1930) como en sus juicios crítico-literarios»³⁰⁷.

Por ello, no alcanzamos a entender por qué acabó considerando que *Pero sin hijos* era una lamentable reliquia de sus comienzos como escritor, idea que le llevó a destruir cuantos ejemplares fueron cayendo en sus manos³⁰⁸. La novela, también para Eugenio de Nora, no es literariamente inferior a sus narraciones exiliadas³⁰⁹. «Sólo por ese apéndice epistolar en bastardilla», escribe Aquilino Duque después de referirse a la «estrambótica moraleja» con la que se cierra el libro, «se comprende que el autor repudiara con el tiempo una novela tan bien escrita y construida, tan bien concebida y ejecutada»³¹⁰. El epílogo guarda, en efecto, «más relación con las teorías de Unamuno sobre la novela» —sobre la *nivola*— «que con el diagnóstico de

(Juan Rejano, «Salazar Chapela y sus *Lecturas Clásicas*»; artículo reproducido en Apéndice II).

³⁰⁷ Domingo Ródenas, «Introducción», en *Proceder a sabiendas. Antología de la narrativa de vanguardia española, 1923-1936*, ob. cit., p. 35. Arconada «supo asumir», afirma Brigitte Magnien, «las responsabilidades de su época, antes o durante la República, e intervenir sin desfallecer cada vez que un problema —estético o moral— se planteaba a escala nacional. En el espacio de cinco años tuvo que hacer frente a una enorme labor de reflexión teórica, de polémica, de orientación cultural» («La obra de César María [sic] Arconada, de la "deshumanización" al compromiso. La novela rural bajo la Segunda República», en *Sociedad, política y cultura en la España de los siglos XIX y XX. Coloquio del Seminario de Estudios de los Siglos XIX-XX* (Pau, 1972). Madrid, EDICUSA, 1973, p. 347).

³⁰⁸ Es lo que le confesó a algunos de sus conocidos y amigos en el exilio, como José Ramón Marra-López (cfr. *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*, ob. cit., p. 152), Alberto Adell (cfr. Alberto Adell, «Esteban en Londres», *Ínsula*, Madrid, 221 (abril de 1965), p. 6) y Amelia Montero (carta a Francisca Montiel Rayo fechada en Londres el 20 de octubre de 1997; art. cit.).

³⁰⁹ Cfr. Eugenio G. de Nora, *La novela española contemporánea. Tomo II (1927-1939)*, ob. cit., p. 421.

³¹⁰ Aquilino Duque, «Esteban Salazar Chapela», art. cit., p. 28 y «Semblanza de Esteban Salazar Chapela», *Metapoesía*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla (Compás, 8), 1984, p. 53.

Ortega sobre la deshumanización del arte»³¹¹. También Mauricio Bacarisse incluye un epílogo, titulado «Una visita al novelista», en *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia* –Premio Nacional de Literatura de 1931–, donde, «mediante una versión paródica del famoso encuentro de Augusto Pérez con Unamuno en *Niebla*»³¹², demuestra, una vez más, que el discurso metanovelístico fue uno de los recursos más habituales en la narrativa de vanguardia.

En *Pero sin hijos* hallamos otras características habituales de la novela de los años veinte, aunque en proporciones moderadas, como lo son la presencia del intelectualismo y del lirismo –que no llega nunca a presentarse en forma de elucubración ensayística ni de efusión lírica³¹³–; la representación de la mujer³¹⁴; la utilización «de metáforas o imágenes sorprendentes, a menudo con una intensa *vis cómica*»³¹⁵, pues «no hay narración de esta etapa que esté exenta de humor, lo que no quiere decir que detrás aliente una visión del mundo optimista o pueril»³¹⁶. Pero Salazar Chapela se aleja decididamente de la novela coetánea al idear una narración en la que no pretende ofrecer

³¹¹ *Idem*. Aquilino Duque, que conoció a Salazar Chapela «en la Ginebra de los organismos internacionales», se empeña en encontrar similitudes entre la obra del escritor malagueño y los novelistas deshumanizados, para acabar afirmando la proximidad que existe entre la prosa y la ideología de Salazar Chapela y las de Ayala, Sender o Chacel (*idem*).

³¹² José Manuel del Pino, «Novela y vanguardia artística (1923-1934)», en Javier Pérez Bazo (ed.), *La Vanguardia en España. Arte y Literatura*. Toulouse-Paris, CRIC & Éditions Ophrys, 1998, p. 266.

³¹³ *Cfr.* Domingo Ródenas, «Introducción», en *Proceder a sabiendas. Antología de la narrativa de vanguardia española, 1923-1936, ob. cit.*, pp. 51-52. Ricardo Gullón ha recordado que la digresión aproxima a Unamuno «a los escritores de la modernidad que no ponen en el argumento lo mejor de su interés» («Teoría y práctica de la novela», *art. cit.*, p. 333), cosa que no sucede en el caso de Salazar Chapela.

³¹⁴ A diferencia de los personajes masculinos, «la mujer se muestra menos irresoluta, más dinámica y emprendedora, liberada en gran parte de cadenas morales y sociales» (Domingo Ródenas, «Introducción», en *Proceder a sabiendas. Antología de la narrativa de vanguardia española, 1923-1936, ob. cit.*, p. 49).

³¹⁵ *Ibidem*, p. 52.

³¹⁶ *Ibidem*, p. 33.

una visión metafórica de la realidad³¹⁷; donde descubrimos, además del obligado espacio urbano, un significativo mundo rural³¹⁸. En *Pero sin hijos*, el novelista no se sirve de personajes masculinos incapacitados para la acción³¹⁹, ni aparecen caracterizados en detrimento de la verosimilitud³²⁰. Salazar Chapela no siente el vértigo psicoanalítico que, según Mainer, es perceptible en la prosa de vanguardia³²¹.

No son las ideas estéticas de Ortega y Gasset las que deben rastrearse en *Pero sin hijos*³²², sino algunas otras vertientes de su pensamiento, cuya presencia en la obra no implica la total aceptación de los argumentos del filósofo por parte del escritor³²³, como hemos podido comprobar al referirnos a la idea que ambos tienen de la mujer. La novela contiene huellas de Cervantes, de Baroja, acaso también de Galdós, escritores a los que Salazar Chapela rinde homenaje, como maestros del género, en su narración. Pasado el tiempo, tal vez lamentó estas y otras reminiscencias literarias, que pudo atribuir a su condición de novelista bisoño. Quizá se arrepintió también de haber tratado, como lo hizo, el tema de la descendencia, un asunto del que, en el fondo y por razones personales, no podía distanciarse tanto como hubiera deseado. Ninguna de estas suposiciones –ni cualesquiera otras que podamos enunciar– nos permite determinar por qué Salazar Chapela acabó

³¹⁷ Cfr. José-Carlos Mainer, «La prosa de vanguardia», *art. cit.*, p. 71.

³¹⁸ «El espacio de la narración vanguardista es la ciudad, la cosmópolis, y raras veces sale de esos confines para dirigirse al mundo rural» (Domingo Ródenas, «Introducción», en *Proceder a sabiendas. Antología de la narrativa de vanguardia española, 1923-1936*, *ob. cit.*, p. 48).

³¹⁹ Cfr. *ibidem*, p. 49.

³²⁰ Cfr. *ibidem*, p. 51.

³²¹ Cfr. José-Carlos Mainer, «La prosa de vanguardia», *art. cit.*, p. 71.

³²² Por lo que se refiere a la novela, Salazar Chapela no experimentó antes de la República el proceso de *desorteguización* que sí llevaron a cabo, en palabras de Brigitte Magnien, Antonio Espina, Francisco Ayala y Max Aub (cfr. «Crise du récit», en *Temps de crise et «Années Folles»*, *Les années 20 en Espagne*, *ob. cit.*, p. 231).

³²³ Como Díaz Fernández, Salazar Chapela, «asiduo de la tertulia de Ortega, fue uno de los pocos que conservaron hacia su maestro una posición de deuda y de respeto, pero al

teniéndole tan poco aprecio a *Pero sin hijos*, cuando en enero de 1939 le había propuesto a Guillermo de Torre una reedición de la novela en la colección «La pajarita de papel» de la bonaerense editorial Losada, en la que trabajaba el ex secretario de *La Gaceta Literaria*³²⁴. Según afirmó en la carta que le remitió a su amigo desde Glasgow, la tirada, de 3200 ejemplares, estaba agotada, «y no por los bombardeos, sino porque se vendieron». «Aunque me esté mal el decirlo», añadió, «yo gané dinero con ese libro». En el caso de que el proyecto hubiera sido aceptado, Salazar Chapela habría corregido «unas cuantas cosas de estilo y las numerosas erratas que tiene esta edición primera»³²⁵. No llegó a hacerlo. El autor ignoraba entonces que, concluida su producción narrativa –en la que se puede observar la existencia de un ciclo novelesco sobre España que Salazar Chapela tal vez compuso sin atender a un plan previamente establecido, pero que consideró cerrado al finalizar la redacción de *En aquella Valencia*³²⁶–, *Pero sin hijos*, donde recrea el triunfo republicano de 1931, puede considerarse una suerte de pórtico de su visión literaria de la guerra civil y de sus dramáticas consecuencias³²⁷.

mismo tiempo crítica y realista» (José Manuel López de Abiada, «El nuevo romanticismo. De la vanguardia deshumanizada al nuevo realismo», *art. cit.*, p. 17).

³²⁴ De Torre era director de la citada colección, en la que vio la luz, en 1938, la primera edición en castellano de *La metamorfosis*, de Kafka, traducida y prologada por Jorge Luis Borges. Años después aparecieron también en la misma serie *El libro de Cristóbal Colón*, de Paul Claudel (1941), y *El joven Arquímedes*, de Aldous Huxley (1943).

³²⁵ Carta de Esteban Salazar Chapela a Guillermo de Torre fechada en Glasgow el 9 de enero de 1939 (ms. 22830-10 (25), BN). No tenemos la respuesta de Guillermo de Torre, en la que tal vez se encuentre la razón por la que Salazar Chapela renegó a partir de entonces de su primera novela.

³²⁶ Cuando le envió el original a Max Aub, Salazar Chapela le confesó: «Es mi último desahogo sobre nuestra guerra, sobre nuestras tristes cosas [...]. No pienso escribir nada más sobre la madre patria. Esto es todo cuanto tenía que decir» (carta fechada en Londres el 27 de agosto de 1963, ABMA).

³²⁷ Sobre la contienda reflexionó en *En aquella Valencia* (1995); *Perico en Londres* (1947); *El milagro del Támesis*, novela todavía inédita, y en el relato *La escopetita de Pepín*. Esta última narración, que Salazar Chapela deseaba publicar junto a *El milagro del*

4.3. Tiempo de crisis

La aparición de *Pero sin hijos* coincidió con la declaración de suspensión de pagos de la Casa Bauer y Cía, principal apoyo financiero de la Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, empresa que se vio seriamente afectada por las dificultades económicas de la citada entidad. En plena expansión, la CIAP no sólo tuvo que refrenar su marcha³²⁸, sino que se vio involucrada en «un sonado pleito»³²⁹ al reclamarle la Banca Bauer —que afirmaba haber actuado únicamente como prestamista del grupo editorial y no en calidad de «cuentista en participación»— el capital aportado. El juzgado admitió el 29 de octubre de 1931 que la firma financiera había entregado las cantidades probadas a sabiendas de que sólo le serían reintegradas «con los rendimientos del negocio», «reintegro» que quedaba «subordinado al éxito industrial de la empresa», entonces inexistente. Pero la justicia estimó posteriormente que Bauer y Cía. habían realizado una serie de préstamos «a largo plazo no determinado» a la CIAP, por lo que sería «el juez a instancia

Támesis, apareció, en una primera versión, en la revista habanera *Bohemia*. El texto definitivo puede leerse ahora, precedido de nuestra introducción («*La escopetita de Pepín*, un cuento excepcional de Esteban Salazar Chapela») en el *Suplemento de El maquinista de la generación. Revista de Cultura*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, Diputación Provincial de Málaga, 5 y 6 (diciembre de 2002), pp. 1-15.

³²⁸ En un principio, el grupo editor quiso evitar que cundiera la alarma entre los autores de la casa, como lo demuestra la carta que Manuel L. Ortega, director general de la compañía, dirigió, el 3 de julio de 1931, a Eugenio D'Ors: «Muy señor nuestro: A fin de que no puedan sorprenderle informaciones y noticias más o menos exactas y cumpliendo el que estimamos un elemental deber de lealtad, le notificamos que a causa de las dificultades que han paralizado el normal funcionamiento de la Banca Bauer y Cía., con la que nos unían importantes relaciones financieras, nos hemos visto precisados a solicitar también, por nuestra parte, la suspensión de pagos. Con la adopción de esta medida hemos creído asegurar en primer término la continuidad de nuestras actividades, que no se interrumpirán ni un solo momento ni siquiera durante el breve tiempo que la suspensión aludida ha de durar y que será el estrictamente preciso para lograr, con la salvaguarda de los intereses que nos están encomendados, el restablecimiento de la normalidad. Al participarle a Vd. estas noticias abrigamos la seguridad de que nuestras relaciones han de seguir siendo las mismas, al tiempo que le ofrecemos la de que la situación de esta Compañía es suficiente para garantizar la breve duración de esta medida, transitoria pero indispensable» (ANC).

de parte» quien fijaría la forma de pago de los mismos. En su defensa, el grupo editor elevó al juzgado un escrito firmado por Ángel Ossorio y Gallardo en el que solicitó el establecimiento de un convenio, acuerdo que la Banca Bauer no aceptó³²⁹. Sí lo suscribieron numerosas entidades y personas, a las que se les abonaría el importe total de lo que les debían en un plazo de tres años³³¹. Además, un nutrido grupo de escritores vinculados a la CIAP –entre los que se encontraban Valle-Inclán³³², Antonio Machado,

³²⁹ José Esteban, «Editoriales y libros de la España de los años treinta», *Cuadernos para el Diálogo*, Madrid, XXXII (noviembre de 1972), p. 60.

³³⁰ Cfr. *Cómo se ha hecho una gran empresa editorial y cómo pretenden deshacerla*. Madrid, CIAP, [1932], pp. 27-33, 47-48, 61 y 63-72.

³³¹ La forma de pago establecida quedó consignada de la siguiente forma: «Trimestralmente la CIAP satisfará a cada acreedor el 8,33 por 100 de sus créditos, que quedarán como consecuencia de esto liquidados en el referido plazo de tres años, o sea en doce entregas trimestrales». Y se añadía: «Teniendo la CIAP libros en existencia para satisfacer sus créditos inmediatamente, los acreedores podrán optar por percibir el importe de sus créditos seguidamente en su totalidad en libros de los editados por CIAP o editoriales que le pertenecen, con el descuento corriente en plaza, o si optaren por el pago en metálico quedarán sujetos a los plazos que antes se expresan. También podrán optar por percibir la parte que les conviniere en libros y el resto en la forma primeramente expuesta» (*ibidem*, pp. 81-82). Entre los citados acreedores se encontraban el restaurante Lhardy, de Madrid, algunas editoriales y un buen número de periódicos, además de escritores como Francisco Ayala, los hermanos Álvarez Quintero, José Antonio Balbontín, Juan José Domenchina, Ernesto Giménez Caballero, Benjamín Jarnés, Gregorio Marañón, Antonio de Obregón, Miguel Pérez Ferrero y Gerardo Diego (cfr. *ibidem*, pp. 82-85). Las gestiones realizadas por este último, al que representó Juan Palazón en la Junta para la liquidación de créditos de la CIAP, se detallan en la correspondencia que ambos mantuvieron y que ha sido reproducida por Gabriele Morelli en *Historia y recepción de la Antología poética de Gerardo Diego* (Valencia, Editorial Pre-Textos (Hispánicas, 296), 1997, pp. 182-188).

³³² Tras la declaración de suspensión de pagos, el autor de *Lucas de bohemia* barajó la posibilidad de marcharse a América para dictar allí algunas conferencias «y arreglar la vida, hasta que se solucionen los conflictos pecuniarios que tiene pendientes la CIAP», según le confesó a Marcelino Domingo, a la sazón ministro de Instrucción Pública, a quien, en carta fechada el 19 de agosto de 1931, le solicitó dos pasajes, uno para él y otro para una persona de confianza, con los que viajar a México o Argentina (cfr. Francisca Montiel Rayo, «Valle-Inclán, "inquilino de las nubes": cuatro cartas inéditas a Marcelino Domingo», en Manuel Aznar Soler y M. Fernanda Sánchez-Colomer (eds.), *Valle-Inclán en el siglo XXI*. Actas del Segundo Congreso Internacional, celebrado los días 20, 21 y 22 de noviembre de 2002 en la Universitat Autònoma de Barcelona. A Coruña, Ediciós do Castro, 2004, pp. 291-313). Según José Venegas, recién llegado de Argentina en esas fechas, Valle-Inclán «quería que lo nombresen embajador en Buenos Aires», por lo que no paró de hacerle preguntas sobre el país cuando se lo encontró en La Granja del Henar. Allí

Eugenio D'Ors³³³, Enrique Díez-Canedo y José María Salaverría³³⁴— hizo público un manifiesto en el que expresó su solidaridad con la empresa por la labor realizada en los últimos años, mostró su confianza en «el arreglo de las cuestiones financieras en punto a coincidencia mercantil», y prometió

«esbozó un programa, en el que destinaba la mayor atención a la vida intelectual. Añadió que contaba con mi colaboración», prosigue Venegas, «y me pidió que escribiese a Buenos Aires para que las organizaciones republicanas españolas reclamaran su nombramiento. Le prometí hacerlo. A poco se marchó. Entonces [el periodista Fernando] Blanco me dijo que el Gobierno había rechazado ya la propuesta de Valle-Inclán para un cargo diplomático. Blanco lo sabía por Lerroux» (*Andanzas y recuerdos de España*. Montevideo, Feria del Libro, 1943, p. 170).

³³³ Las cartas que la CIAP remitió a Eugenio D'Ors con motivo de la declaración de suspensión de pagos nos permiten conocer algunas de las actuaciones que emprendió la empresa inmediatamente después de la quiebra de la Banca Bauer. En una de ellas, fechada el 18 de julio de 1931, le solicitaban al escritor «un extracto de su cuenta corriente cerrada al día ocho del actual», documento que debería remitir «a la mayor brevedad, teniendo en cuenta que el plazo que el juzgado nos concede para realizar nuestra misión es de 40 días». Ello habría de servir «para facilitar la labor de esta intervención y poder establecer con toda exactitud el montante de los saldos de acreedores de esta Firma». Unos días antes, Domingo Lagunilla, gerente de la Agencia CIAP, le explicaba a D'Ors cómo la compañía se había visto obligada a suspender pagos, «en defensa de los intereses generales de la Ibero-Americana», tras la declaración de la Banca Bauer, «para que no sean arrastrados por la Banca Bauer, y, consiguientemente, para evitar su repercusión». Dicho lo cual, y como la agencia necesitaba del «curso de los colaboradores para no interrumpir su marcha normal, ya que es de suponer que la suspensión de pagos no durará más que el tiempo imprescindible para regularizar la situación», le rogaban que les dijera si podían contar, como hasta el momento, «con su artículo para no interrumpir nuestro servicio con los abonados». Pero el 21 de agosto de 1931, Manuel L. Ortega, consejero delegado de la empresa, le informaba de la remodelación de la actividad que se estaba efectuando en la agencia, razón por la que se habían visto obligados a suspender temporalmente sus servicios (ANC).

³³⁴ También suscribieron el texto Tomás Borrás, Gregorio Marañón, Jacinto Grau, Alberto Insúa, Juan Pérez Zúñiga, E. Hernández Catá, Martín Luis Guzmán, Antonio Robles, Augusto Martínez Olmedilla, Francisco Camba, Darío Pérez, César González Ruano, *Azorín*, Cristóbal de Castro, Ricardo Baeza, W. Fernández Flórez, Manuel Machado, Pedro de Répide, Arturo Mori, César Juarros, José Francés, E. Barriobero, Jesús R. Coloma, Luis Jiménez de Asúa, E. Gutiérrez Gamero, Concha Espina, José Canalejas, Rosa Arciniega, Diego San José, Celedonio de la Iglesia, R. Blanco Fombona, Felipe Sassone, Antonio de Hoyos y Vinent, Luis de Oteyza, Victoriano García Martí, Manuel Abril, Alberto Ghirardo, Joaquín Belda, Eduardo Zamacois, José Montero Alonso, Emilio Carrere, Carmen de Burgos, Francisco Villanueva, Federico García Sanchiz, E. Marquina y José María Carretero (*cfr. Cómo se ha hecho una gran empresa editorial y cómo pretenden deshacerla, ob. cit.*, p. 80).

mantener la exclusiva de sus obras, siempre que la compañía continuara desarrollando sus actividades como lo había hecho hasta entonces³³⁵.

Pero eso no fue posible, como es sabido. La CIAP se vio obligada a saldar su ingente fondo editorial, lo que acarreó grandes perjuicios al resto de los editores, a los libreros y también a los autores, que no podían reeditar los títulos que habían pasado de exhibirse en los escaparates de las librerías a venderse en carritos callejeros³³⁶. El hundimiento de la CIAP afectó también a la mayoría de los empleados de la empresa, que dejaron de trabajar en ella nada más producirse la suspensión de pagos³³⁷. No fue ése el caso de Salazar Chapela, que se mantuvo en su puesto durante algún tiempo, período en el que, finalizada la andadura de las publicaciones periódicas propiedad de la compañía, se ocupó de la edición y de la promoción de los volúmenes que, a

³³⁵ Cfr. *ibidem*, pp. 77-80. El texto del manifiesto ha sido reproducido por José Esteban en «Editoriales y libros de la España de los años treinta» (*art. cit.*, pp. 60-61).

³³⁶ Sin embargo, a la larga, «el suceso alivió la posición de editores y libreros que veían en el intento monopolista de la CIAP una grave amenaza para sus negocios más modestos» (Ana Martínez Rus, «El comercio de libros. Los mercados americanos», en Jesús A. Martínez Martín (dir.), *Historia de la edición en España (1836-1936)*. Madrid, Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2001, p. 273).

³³⁷ Es lo que Antonio Plaza Plaza supone que sucedió en el caso de Luisa Carnés, cuyo traslado a Algeciras, donde residía la familia de Ramón Puyol, padre de su hijo, se produjo en el verano de 1931 (cfr. «Introducción», en Luisa Carnés, *El eslabón perdido*. Sevilla, Editorial Renacimiento (Biblioteca del Exilio, 9), 2002, p. 29). La estancia de José Venegas en Argentina por encargo de la CIAP quedó interrumpida al producirse la suspensión de pagos. Tan pronto como tuvo conocimiento de la noticia regresó a Madrid, según afirmó después, «a ver lo que podía salvar de lo creado en Buenos Aires» (*Andanzas y recuerdos de España, ob. cit.*, p. 169). Seguramente también se vio afectada la vida laboral de Rafael Marquina, empleado desde hacía tiempo en la empresa, quien recordó, ya en el exilio, «¡aquellos días lejanos de la CIAP, con su espectacular "suspensión de pagos" por veinte millones de pesetas que llegó a alarmar a la casa Rostchild!» —de cuyos intereses en España era el representante Ignacio Bauer—, días que vivió junto a Salazar Chapela («Carta a mi vecino», *art. cit.*). Al producirse la quiebra de Bauer y Cía., «los Rothschild no hicieron más que salvaguardar la firma y se colocaron en primera fila de los acreedores de la Comisión Liquidadora» (Miguel Á. López Morell, *La casa Rothschild en España (1812-1941)*. Madrid, Marcial Pons, Ediciones de Historia (Memorias y biografías), 2005, p. 348).

un ritmo mucho más pausado, continuó editando la CIAP³³⁸. Para darlos a conocer se sirvió, del mismo modo en que lo había hecho años atrás, de su condición de reseñista de libros en *El Sol*, aunque el periódico ya no era, según habremos de ver, el que había sido. Las retribuciones que le reportaron sus colaboraciones en el diario matutino fueron —que sepamos— los únicos ingresos que percibió cuando dejó de trabajar para la CIAP, aunque ésta, «enderezado al ralentí el rumbo, continuó a través de los años hasta toparse, como casi todo, contra la guerra»³³⁹. Acostumbrado a la estabilidad que había disfrutado en los últimos años, el escritor volvía a padecer las mismas dificultades económicas que vivió a su llegada a Madrid. Para mitigarlas, al menos en parte, decidió casarse con Elizabeth Rainnie Middleton, con quien, como ya ha sido dicho, mantenía relaciones desde hacía varios años. El matrimonio civil se celebró, en el distrito de Buenavista, el 21 de febrero de 1933³⁴⁰, y en él actuó como testigo Francisco Ayala, quien recordó, a este propósito, algunos rasgos del carácter de Salazar

³³⁸ En aquellas circunstancias, el trabajo que Salazar Chapela tuvo que realizar fue, sin duda, mucho menos grato de lo que lo había sido anteriormente. Se vio obligado a ser prudente y a mostrarse distante con los autores de la casa, según podemos deducir del relato de Juan Guerrero Ruiz. Éste había acudido a las oficinas de la CIAP el 17 de agosto de 1931 y se encontró en las inmediaciones a Juan Ramón Jiménez, quien acababa de concertar con Pedro Sainz Rodríguez el fin de sus relaciones con la empresa, de la que desde hacía tiempo deseaba desvincularse, pues estaba, al parecer con razón, muy descontento con ella. «Al llegar cerca de la CIAP», escribió Guerrero Ruiz, «me pregunta si es Salazar Chapela el que está en la puerta, y siendo así me dice que procure presentárselo, pues no tiene inconveniente en conocerlo, y si fuera oportuno le agradecería que alguna vez ha hablado de su Obra con elogio. Al llegar, con pretexto de preguntarle si está hoy Sainz arriba, me detengo con Salazar y se lo presento a Juan Ramón, pero Chapela contesta azoradamente que no ha venido hoy y deja cortada tan en seco la conversación que nos despedimos sin que Juan Ramón hable con él más que las palabras formularias de saludo» (Juan Guerrero Ruiz, *Juan Ramón de viva voz. (Texto completo). Volumen I (1913-1931)*, ob. cit., p. 325).

³³⁹ Gonzalo Santonja, *La República de los libros. El nuevo libro popular de la II República*. Barcelona, Editorial Anthropos (Ámbitos literarios/Ensayo, 29), 1989, p. 25.

³⁴⁰ Cfr. Ana M. López Mancebo, *Esteban Salazar Chapela. Un español en Londres (Literatura del exilio: 1936-1965)*, ob. cit., p. 39.

Chapela³⁴¹. La pareja estableció su domicilio en Alcalá, 185, muy cerca del número 157, donde había vivido hasta entonces el escritor³⁴². Junto a su esposa, Salazar Chapela realizó en el otoño de ese mismo año un largo viaje cuyo primer destino fue París, adonde ya había estado en varias ocasiones³⁴³. Allí volvió a frecuentar los cafés, cines, teatros y librerías de la ciudad; paseó de nuevo por sus calles, por sus jardines y por las orillas del Sena³⁴⁴, reafirmandose así el especial atractivo que tenía —y que tuvo siempre para él— la capital francesa. De allí pasaron a Inglaterra, adonde Salazar Chapela

³⁴¹ Ayala relata que en uno de sus diarios encuentros en un café, donde, a pesar de la confianza que había entre ellos nunca hablaban de asuntos domésticos, Salazar Chapela le hizo una consulta personal. Estaba comprometido para casarse con Elizabeth y lo tenían todo dispuesto para la boda. Pero mientras llegaban los papeles de ella, estaban pagando sendas casas de pensión, y el piso alquilado donde iban a vivir. Por ello, Salazar Chapela quería proponerle que vivieran juntos hasta que pudiera celebrarse el matrimonio. La muchacha aceptó y, desde entonces, pasó bastantes tiempo, pues, aunque ya habían conseguido reunir todos los documentos necesarios, Salazar Chapela no acababa de fijar la fecha (*cfr. Recuerdos y olvidos. 2. El exilio*. Madrid, Alianza Editorial (Alianza Tres, 111), 1983, pp. 188-189 y Enriqueta Antolín, *Ayala sin olvidos*. Madrid, Espasa-Calpe (Memoria de la vida), 1993, p. 107).

³⁴² En aquel principal, descrito en una de las entrevistas que le realizaron al escritor con motivo de la publicación de *Pero sin hijos*, Salazar Chapela disponía de una habitación de trabajo «llena de libros, con una mesa y escasos adornos y retratos». En la dependencia destacaban «unos toros de cerámica rudimentaria» que Francisco Ayala le había traído de la feria de Andújar. Al abrir el balcón, penetraba en la sala «el ruido del público, de los coches y los tranvías», bullicio en el que Salazar Chapela no reparaba cuando trabajaba, pues «puesto a leer o a escribir, ya no oigo nada», confesó (L. de Ferreira, «Los nuevos valores de la literatura. Hablando con E. Salazar y Chapela», *art. cit.*).

³⁴³ Salazar Chapela recordó, años después, la extraordinaria impresión que le causó «la brillante urbe» la primera vez que la visitó. Reconoció entonces que sus «entusiastas comentarios» eran propios de un «recién llegado»; «hablaba de París como un paleta». Así le gustaba sentirse en aquella ciudad: «quisiera ser siempre un paleta en París, el más entusiasta de los paletos, el paleta más paleta que París haya tenido nunca», confesó, porque «sólo nosotros los paletos, con nuestra sensibilidad intacta, podemos percibir, gustar y apreciar aquellas sencillísimas y cotidianas cosas que para un habitual de la urbe están escondidas por la costra que pone lo muy visto, lo repetido y la rutina» (Esteban Salazar Chapela. «Carta de Londres. París viniendo de Inglaterra», *Información*, La Habana (7 de noviembre de 1954), p. C-4).

³⁴⁴ El escritor era, según sus propias palabras, «un viajero poco literario y artístico. Las personas me interesan más que las cosas; la calle más que el museo; la vida más que el arte. Si voy a ver un palacio antiguo me intriga más el viejo cicerone que me lo enseña que

vijaba por primera vez. La estancia le sirvió, además de para empezar a conocer el país en el que residiría durante su largo exilio³⁴⁵, para descubrir *in situ* un ejemplo de sociedad, de organización y de estabilidad políticas para la España republicana.

Al regresar, siguió redactando reseñas para *El Sol*, aunque hacía tiempo que el escritor había dejado de sentirse satisfecho con esta labor. Necesitaba cerrar esa etapa de su vida profesional, que terminaría a principios de 1934. También hubiera querido dar continuidad a su incipiente trayectoria novelística, género al que, según Antonio Espina, «le inclinaban, además del temperamento, sus dotes de psicólogo y una clara retina de observador»³⁴⁶.

4.3.1. De *La Gaceta Literaria* al *Robinsón Literario de España*

La suspensión de pagos declarada por la CIAP precipitó la desaparición de la revista fundada por Giménez Caballero, publicación que, en palabras de César M. Arconada, «nunca fue, en principio, un periódico combativo de lucha y diferenciación, sino al contrario, un periódico aglutinante de agrupación de todas las letras, de todas las gentes, viejas y jóvenes»³⁴⁷. Sin

todos los salones juntos» (Salazar Chapela, «Encuentros Hispánicos», *Información*, La Habana (domingo, 17 de octubre de 1954), p. C-4).

³⁴⁵ De ese primer viaje recordaría, meses después, la sorprendente tranquilidad que observó un domingo mientras paseaba por la Harley Street (*cfr.* «Improntas. El paro general», *La Voz*, Madrid (2 de mayo de 1934), p. 2), y la impresión que le causó el antiguo Parlamento, donde comprendió «cuánto debe Inglaterra, y buena parte del mundo civilizado, a aquella sala pequeñita, creo recordar que octogonal, en cuyo recinto hay que deslizarse con unos grandes zapatos de goma» («Improntas. Parlamento y teatro», *La Voz*, Madrid (13 de julio de 1934), p. 1). Ya en el exilio, también evocó aquella «primera visita a Londres (1933)», en la que observó cómo «toda la población masculina iba cubierta con flexibles o bombines, cosa perfectamente explicable, pues el clima inglés no ha sido nunca invitador al sinsombrerismo» («Salazar Chapela, «Carta de Londres», *Información*, La Habana; texto reproducido en Apéndice I).

³⁴⁶ Antonio Espina, «Crónica de vidas y exilio. *Perico en Londres*», *art. cit.*

³⁴⁷ César M. Arconada, «Quince años de literatura española», *Octubre*, Madrid, 1 (junio-julio de 1933), p. 6. Este artículo, que ha sido profusamente reproducido, puede leerse también en Christopher H. Cobb, *La cultura y el pueblo. España, 1930-1939* (Barcelona, Editorial Laia (Papel 451, 52), 1981, pp. 178-188); en César M. Arconada, *De*

embargo, esa convivencia se rompió irremediabilmente en 1930, año en el que el ex redactor-jefe de *La Gaceta Literaria* situó su fin, aunque siguiera publicándose hasta 1932. En este último período, ignorado por el que fuera durante varios años hombre de confianza del director, se produjo el abandono masivo de los miembros de la redacción, donde, como ha señalado Manuel Aznar Soler en sintonía con el contenido del artículo de Arconada antes citado, habían fecundado «las tres juventudes espirituales que desarrollarán su producción literaria durante la Segunda República: la fascista, la democrático-burguesa y la marxista»³⁴⁸. Convertida en elocuente representación de la nueva configuración del mapa ideológico del país, erigida en «ejemplo del fracaso del diálogo»³⁴⁹, *La Gaceta Literaria* quedó casi exclusivamente en manos de su director, a quien puede atribuírsele, en buena medida, la crónica de esta muerte anunciada. Al proclamarse la República, Giménez Caballero saludó con «inquieta opinión» al nuevo régimen³⁵⁰, mientras dejaba entrever a Guillermo de Torre sus evidentes recelos: «La república, en sí, me alegra mucho. Pero es gente floja, desorientada. En general, muy putrefacta y romántica»³⁵¹. No hay que

Astudillo a Moscú. Obra periodística. Estudio preliminar de Christopher H. Cobb (Valladolid, Ámbito Ediciones (Letras Ámbito), 1986, pp. 249-259), y en Jaime Brihuega, *La vanguardia y la República* (Madrid, Ediciones Cátedra (Cuadernos de Arte Cátedra, 14), 1982, pp. 325-336).

³⁴⁸ Manuel Aznar Soler, *II 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 (Homenajes), 1987, 2ª ed., p. 19.

³⁴⁹ Rafael Osuna, «Las revistas españolas durante la República (1931-1936)», *Ideologies and Literature. A Journal of Hispanic and Luso-Brazilian Literatures*, Minneapolis, University of Minnesota, vol. II, 8 (septiembre-octubre de 1978), p. 48.

³⁵⁰ Así ha interpretado Carmen Bassolas el artículo «*La Gaceta Literaria* y la República», publicado en *La Gaceta Literaria* el 1 de mayo de 1931 (cfr. *La ideología de los escritores. Literatura y política en La Gaceta Literaria (1927-1932)*. Barcelona, Editorial Fontamara, 1975, p. 39).

³⁵¹ Carta fechada en Madrid el 20 de mayo [de 1931], aunque haya sido datada, por error, en 1928, pues, además de esta referencia a la República, en la carta se menciona la

olvidar que un mes antes del triunfo republicano, Giménez Caballero había publicado su primera colaboración en *La Conquista del Estado*³⁵² —revista que contó, en parte, con las mismas fuentes de financiación que había tenido *La Gaceta Literaria* en sus inicios³⁵³—, y que posteriormente haría lo propio en *Acción Española*. A nadie podía engañar, dijera lo que dijera³⁵⁴, sobre su verdadera posición política, como resultó evidente en 1932, año en el que vio la luz *Genio de España* —síntesis de sus ideas fascistas— y *Manuel Azaña (Profecías españolas)*, libro que fue elocuentemente silenciado por republicanos y monárquicos³⁵⁵.

El aislamiento en el que vivía su fundador y los problemas económicos por los que atravesaba la empresa editora dilataron en distintas ocasiones la salida quincenal de *La Gaceta Literaria*. Entre el mes de agosto de 1931 y el de febrero de 1932, sus números habituales se alternaron con las seis entregas que Giménez Caballero compuso en solitario y que llamó por ello *El*

aparición del libro *Trabalenguas sobre España*, que vio la luz en 1931 (ms. 22823-72 (46), BN).

³⁵² E. Giménez Caballero, «Comprensión italiana de Lenin», *La Conquista del Estado*, Madrid, 1 (14 de marzo de 1931), p. 3.

³⁵³ Esto es, las aportaciones del diplomático Sangróniz y de Lequerica (cfr. Enrique Selva, *Ernesto Giménez Caballero. Entre la vanguardia y el fascismo*. Prólogo de Juan Manuel Bonet. Valencia, Pre-Textos (Hispanicas, 431), 2000, p. 161).

³⁵⁴ Al proclamarse la República, Giménez Caballero quiso hacer valer los méritos de *La Gaceta Literaria*, y por tanto los suyos, como precursor de la nueva situación política. Para no restarse posibilidades ante un eventual reconocimiento por parte del Gobierno de sus pretendidos valores, se alejó, a poco de que iniciara su andadura, de *La Conquista del Estado* (cfr. *ibidem*, pp. 165-166).

³⁵⁵ Cfr. Ernesto Giménez Caballero, «Prólogo» a *Manuel Azaña (Profecías españolas)*. Madrid, Ediciones Turner, 1975, p. 10. Esta segunda edición del libro incluye como apéndice un artículo de Jean Bécarrud, publicado previamente en *Sistema* (Madrid, 6 [julio de 1974]), en el que el historiador francés afirma que la obra de Giménez Caballero «es testimonio de la especie de seducción que el republicanismo *azañano* [sic] de 1931-1932, encarnando un régimen ahora en su apogeo, podía ejercer, a pesar de ellos, sobre espíritus, vacantes, disponibles y, en definitiva, ideológicamente muy alejados de él» (p. 227). En el caso de Giménez Caballero se trataba, según afirmó el propio Azaña, de un «lunático». Hoy, con la distancia, tal vez podríamos añadir que el libro fue, como muchas de las creaciones de su autor, la obra de un arribista incorregible, que deseó ponerse a bien con el nuevo régimen practicando el culto a la personalidad de alguien tan enemigo de personalismos como lo fue Azaña. (¡Mala suerte!).

Robinsón Literario de España. Como era de esperar, esta iniciativa sólo agradó a sus correligionarios³⁵⁶, aunque alguno de ellos, como fue el caso de Eugenio Montes –colaborador de *La Gaceta Literaria* y futuro destacado militante de Falange Española³⁵⁷–, prefiriera que Giménez Caballero invirtiera su potencial creador en proyectos de carácter colectivo³⁵⁸.

Los sentimientos antirrepublicanos de Giménez Caballero acabaron por distanciarlo definitivamente de Salazar Chapela, a quien le resultaba imposible aceptar la posición adoptada ante el nuevo régimen por ciertos escritores, entre los que se encontraba el director de *La Gaceta Literaria*: «Acaso sea yo un cándido», confesó a Guillermo de Torre el 17 de octubre de 1931; pero no puedo comulgar con esa actitud irónica y crítica de

³⁵⁶ Giménez Caballero recordó, más de una década después, que en aquellos «seis titánicos números unipersonales» atacó «en sus fundamentos más hondos un régimen que preparaba ciega, insensatamente, la guerra civil». De esa crítica surgieron «la inspiración básica de mi *Genio de España*, las primeras iniciaciones doctrinales del Nacional-Sindicalismo, la esencia católica de lo español, el símbolo unificador de Roma, la mística de una dinastía señorial y aria, la concepción auténtica sobre el Quijote...», y también el aislamiento, como él mismo reconoció a continuación: «En estos últimos tiempos sólo me visitaban dos fieles camaradas: Ramiro Ledesma Ramos y Juan Aparicio. Todos los domingos venían a casa» (Ernesto Giménez Caballero, «Fundación y destino de *La Gaceta Literaria*», *La Estafeta Literaria*, Madrid, 1 (febrero de 1944), p. 3).

³⁵⁷ En opinión de José-Carlos Mainer, no fue casual que un buen número de colaboradores de la revista fundada por Giménez Caballero compartiera con él su ideología, pues «el clima general de *La Gaceta* [...] era naturalmente propicio a la sugerencia fascista: su cosmopolitismo sistemático, su arbitrariedad crítica, su jactanciosa juventud y, por si fuera poco, un combativo españolismo (reflejado en alguna polémica famosa) prepararon los espíritus para nuevas singladuras políticas. La alegre despreocupación de la vanguardia –respuesta a un estado de inadaptación a una sociedad tensional– se refugiará complacida en un programa que, de algún modo, sublima y regula la rebeldía» («Introducción», *Falange y literatura. Antología*. Edición, selección, prólogo y notas de José-Carlos Mainer. Barcelona, Editorial Labor (Textos Hispánicos Modernos, 14), 1971, pp. 25-26).

³⁵⁸ Al reseñar *El Robinsón literario*, Montes escribió acerca de su autor: «Hace gestos, que son un poco queja y un poco amenaza, este gran gesticulador vivacísimo a quien yo quisiera ver, infiel al robinsonismo y fiel a sí mismo, abandonando su barca de navegante solitario para tomar a mi lado un remo en la nave católica en zozobra, donde un día fue España gonfalonera» (Eugenio Montes, «*El Robinsón literario*», *El Sol* (26 de agosto de 1931), p. 2).

algunos (por ejemplo, Giménez Caballero); actitud no muy simpática por cierto y posiblemente confundible, por otra parte, con el resentido, cuando no con el retrógrado o monárquico vergonzantes»³⁵⁹. A pesar de ello, Salazar Chapela continuó promocionando desde las páginas de la revista las últimas novedades publicadas por la CIAP, en la que, como ha sido dicho, seguía trabajando.

La aparición de *Cuentos de los juguetes vivos* y *Cuentos de las cosas de Navidad*, de Antoniorrobes, fue anunciada en una extensa entrevista —publicada a toda página junto a «Viva, profunda nieve», versos de Arturo Serrano Plaja— en la que Salazar Chapela ensalzó «el arte originalísimo» del autor, al que equiparó con Ramón Gómez de la Serna, pues ambos «van al arte como a cuerpo limpio»³⁶⁰. Ya en el número final de la revista, aparecido el 1 de mayo de 1932, vieron la luz las tres últimas aportaciones firmadas por Salazar Chapela. La primera, una reseña de *Panfleto antiseparatista en defensa de España*, de Antonio Zugazagoitia y Frías³⁶¹ —libro sobre el que había publicado previamente una nota crítica en *El Sol*—, se insertó en la sección «Escaparate de libros», donde aparecieron también varios comentarios anónimos y una reseña de Gil Ben-Umeja. Conforme con la tesis del autor —«un liberal neto, anticlerical y antimilitarista»—, que abogaba por «la unidad del país mediante la escuela y la lengua nacionales», Salazar Chapela lo consideró «un libro singular», «avanzado, revolucionario», pues no pretende, como el regionalismo del momento —«disfrazado [...] de republicano, de izquierdista»— «dar un salto atrás en la Historia de España y

³⁵⁹ *Art. cit.*

³⁶⁰ E. Salazar y Chapela, «Entrevista. Hablando con Antoniorrobes», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 120 (15 diciembre 1931), p. 13.

³⁶¹ Según Ana Ma. López Mancebo, podría tratarse de un seudónimo tras el que se oculta la identidad de José Salazar y Chapela, hermano de Esteban. Así consta, al menos, en la ficha bibliográfica del libro que, de acuerdo con los datos que aporta la citada investigadora, se conserva en el Archivo Municipal de Málaga (cfr. *Esteban Salazar Chapela. Un español en Londres (Literatura del exilio, 1936-1965)*, ob. cit., p. 210).

hacer que ésta retroceda a su forma más primitiva, fragmentada y misérrima»³⁶². Espacio aparte mereció la publicación de *La voz en el viento*, de Ernestina de Champourcín, poemario prologado por Juan Ramón Jiménez³⁶³ que «fue un hito en la historia de la poesía vanguardista femenina»³⁶⁴, razón por la que, según Shirley Mangini, Gerardo Diego no dudó en incluir a su autora, como poeta consagrada que era, en la segunda edición de su célebre antología poética³⁶⁵. En su artículo, Salazar Chapela decidió no analizar pormenorizadamente el libro³⁶⁶; prefirió generalizar, una vez más, sobre la poesía escrita por mujeres, para concluir después que, aunque Champourcín «quiere ser, ante todo, poeta» —de ahí «la transparencia por que puja el verso», que lucha por «libertarse de sus raíces y discurrir filtrado, puro y como asexual»—, no puede evitar mostrar su personalidad de mujer. Por ello, los poemas se debaten «entre lo poético y lo femenino», de suerte que «estos dos tonos se funden, se confunden en *La voz en el viento*, para lograr un tipo de poesía caliente», en la que se descubre «lo temperamental, lo auténtico» que tanto apreciaba Salazar Chapela.

³⁶² E. S. y Ch., «*Vox populi. Panfleto antiseparatista en defensa de España* (A. Zugazagoitia)», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 123 (1 de mayo de 1932), p. 14.

³⁶³ En casa del poeta de Moguer mostró Ernestina de Champourcín su descontento con la CIAP, a la que, según afirma Juan Guerrero Ruiz en su anotación del 7 de junio de 1931, había entregado el original hacía bastante tiempo. «Esta editorial», aseguró la escritora, «es la más informal de Madrid» (*Juan Ramón de viva voz (Texto completo). Volumen I (1913-1931)*, ob. cit., p. 268). Tal vez a causa de sus quejas, cuando por fin se publicó el poemario, la empresa decidió promocionarlo con algo más que con una breve reseña en la sección correspondiente, y le encargó la redacción de un artículo sobre la autora y su obra a Salazar Chapela.

³⁶⁴ Shirley Mangini, *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, ob. cit., p. 162.

³⁶⁵ Cfr. *idem*.

³⁶⁶ «Ello sería entrar en la crítica y fragmentar la poesía de Ernestina de Champourcín en semejanzas y diferencias. No nos atrevemos a tanto. Una buena voz, por otra parte, no requiere ser explicada en lenguaje vulgar, ni glosada siquiera: basta ser oída» (E. S. y Ch., «Ernestina de Champourcín y su sombra. *La voz en el viento*», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 123 (1 de mayo de 1932), p. 16).